

HITCHCOCK E A ARQUITECTURA

SARA TEIXEIRA PINTO

ORIENTADOR: ARQUITECTO LUÍS URBANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ANO LECTIVO 2011/2012

FAUP

SUMÁRIO

- Abstract	5
- Introdução	9
- Primeiro Capitulo – Alfred Hitchcock, o cineasta	13
- Segundo Capitulo – A Arquitectura na filmografia de Alfred Hitchcock	23
*1º Sub-Capitulo - Contextualização, espaços exteriores e urbanos	25
*2º Sub-Capitulo – Espaços domésticos, a Casa	35
*3º Sub-Capitulo – A Escada	65
*4º Sub-Capitulo – Portas e Janelas	77
- Terceiro Capitulo – 4 filmes marcantes	89
* Rebecca	91
* Rear Window	107
* North By Northwest	117
* Psycho	129
* Frenzy	147
- Conclusão	159
- Indice Filmográfico	161
- Bibliografia	167
- Agradecimentos	169

ABSTRACT

Qual é o contributo da arquitectura no cinema de Alfred Hitchcock? E como é que este criou e filmou os espaços nos seus cenários de forma a gerar determinadas atmosferas e provocar emoções fortes?

Esta prova de dissertação propõe uma reflexão sobre a arquitectura do cinema, tendo como campo de estudo a filmografia de Alfred Hithcock.

Gaston Bachelard, em *La Poétique de l'Espace*, dizia que o maior benefício da casa era esta acomodar os sonhos, proteger o sonhador e permitir sonhar em paz. Mas esta “paz do lar” que Bachelard refere, era algo que Hitchcock gostava de contrariar nos seus filmes. Para realmente conseguir tocar nas emoções mais primitivas do espectador, como o medo, o realizador considerava que seria mais eficaz se subvertesse aquilo que normalmente consideraríamos lugares seguros. Hitchcock gostava, de facto, de manipular as emoções do espectador como se fossem teclas de um órgão e, soube usar o espaço, a iluminação e a filmagem para conseguir esta manipulação da psique humana.

É importante colocar a questão de como Hitchcock influenciou a percepção dos espaços e de determinados elementos arquitectónicos assim como os significados simbólicos que estes possam ter adquirido. A casa de banho, a banheira, e a cortina de banho, nunca mais foram os mesmos depois de *Psycho*, nem os moteis envolvidos numa atmosfera tão assustadora. As torres das igrejas nunca foram tão vertiginosas como em *Vertigo*, nem as janelas tão indiscretas como em *Rear Window*.

ABSTRACT

How does architecture contribute to the films of Alfred Hitchcock? And how do the spaces that he designs and films help in creating the atmospheres that made his movies famous?

This paper proposes a reflection on cinema's architecture, basing itself on Hitchcock's filmography.

Gaston Bachelard, in *La Poétique de l'Espace*, said that the most precious benefaction of the house is that it accommodates dreaming, protects the dreamer, and allows us to dream in peace. However, this safety of the house and the home was something that Hitchcock enjoyed to subvert. To really get in touch with the viewers most primitive emotions, like fear itself, he thought it would be more effective to invert what we would usually consider a safe place. It is said that Hitchcock liked to play the public's emotions like the keys of an organ, but what is interesting is to try to understand how the filmmaker used filmed space and lighting in order to indeed manipulate the human psyche.

How did Hitchcock influence the perception of space and of certain architectural elements as well as their symbolic meanings? The bathroom, the tub, and the shower curtain, were never the same after *Psycho*, nor motels as frightening. Church towers have never been as vertiginous as in *Vertigo*, or the windows as indiscreet as in *Rear Window*.

INTRODUÇÃO

Esta prova propõe uma reflexão sobre a arquitectura do cinema tendo como campo de estudo o trabalho de Alfred Hitchcock, cineasta multifacetado. O objectivo é tentar compreender de que modo este usava o espaço e interpretava a arquitectura, e até que ponto a sua consciência arquitectónica contribui para que se tornasse o “mestre do suspense”, título pelo qual ficou conhecido mesmo contra a sua vontade.

O cinema de Alfred Hitchcock é proposto como uma forma de narrativa com base em procedimentos visuais. Há em toda a sua obra uma busca constante pelo lado complexo das coisas e as nuances subtis e ocultas da realidade. Nos seus filmes, o cenário físico da acção é de grande importância, e torna-se um elemento crucial da história que frequentemente encontra na exploração analítica desse mesmo cenário a força propulsora que a move.

Cenário da vida do Homem, do seu quotidiano, a arquitectura é a arte de projectar e edificar o meio habitado pelo ser humano e tem o poder de influenciar o que sente e como se move. Tem, por um lado, a capacidade de o fazer sentir em casa, confortável e seguro, por outro, o de o fazer sentir pequeno, nervoso e assustado.

Já o cinema, em linhas muito gerais, é a arte de reproduzir imagens em movimento. Pode ser um artefacto cultural, pode servir como simples representação da realidade, reflexo da sociedade ou crítica.

A intersecção destas duas artes pode começar por ser explicada simplesmente pelo papel óbvio da arquitectura na construção de cenários, e pela capacidade do cinema em criar diferentes dimensões do espaço através da luz, sombra, escala e movimentos da câmara.

Para Sergei Eisenstein, originalmente formado como arquitecto, a arquitectura é o principal palco para o cinema, a indispensável real matriz do imaginário cinematográfico – uma visão da fusão de tempo e espaço. Por sua vez, Herman G.Scheffauer, crítico de arte, referia o “espaço como havendo sido submetido à vida, ao movimento e à expressão consciente”. (Heinrich de Fries em *Film Architecture, from Metropolis to Blade Runner*)

Assim, o cinema começou a alargar aquilo a que Scheffauer chamava “o sexto sentido do Homem, a sua percepção do espaço”. Não foram admitidos mais planos de fundo inertes, a arquitectura deveria, agora, participar em cada emoção do cinema. A envolvente não envolveria apenas, participaria na experiência.

O cinema mostra uma arquitectura em utilização. Não é possível desligar as ideias

e impressões espaciais que temos das nossas memórias, sonhos, medos, desejos e das nossas vivências diárias. A arquitectura do ecrã ajudou a demonstrar a forma como as pessoas dão significado a noções como lar, cultura doméstica, espaços públicos, paisagem, monumentos e relação interior-exterior.

Alfred Hitchcock foi um dos realizadores que mais trouxe consciência arquitectónica ao cinema. Era o primeiro a declarar que um set devia ser usado a 100%, e que se devia conseguir que o cenário contribuísse dramaticamente e não simplesmente como pano de fundo. No cinema Hitchcockiano, não importa apenas reflectir sobre a arquitectura filmada mas também no modo como o realizador cria espaço cénico através dos meios do cinema.

A arquitectura, nos filmes de Hitchcock, é criada na combinação das forças de diferentes domínios do cinema com a colaboração de cinematógrafos, editores, directores artísticos, designers de produção, decoradores de interiores e de estúdio.

Estudar o seu cinema neste domínio faz sentido por vários motivos. Steven Jacobs, em *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, livro indispensável para a elaboração desta prova, defende cinco razões para a relevância do estudo de Hitchcock. A primeira é o facto de ter trabalhado como director artístico no início da sua carreira. A segunda é o facto de ter sido considerado repetidamente um dos realizadores que privilegiava presença visual à narração. A terceira é ter realizado ao longo da sua carreira quatro filmes de cenário-único: *Lifeboat*, *Rope*, *Dial M for Murder* e *Rear Window*. A quarta, a sua predilecção por criar espaços de confinamento, casas que se tornam armadilhas e labirintos para as personagens. E por fim, o seu gosto por usar monumentos importantes ou edifícios icónicos para contextualizar os seus filmes ou para filmar os momentos climáticos dos mesmos, como em *Vertigo* com a ponte de São Francisco, e *North By Northwest* com o Monte Rushmore. Acrescento ainda a importância que teve ter estudado arte e fotografia, e ter herdado dos seus pais o amor pela sétima arte.

Hitchcock ao longo da sua carreira realizou mais de cinquenta filmes e duas séries televisivas intituladas *The Alfred Hitchcock Hour* e *Alfred Hitchcock Presents*. Nesta prova, várias das suas películas são referidas, mas apenas algumas são estudadas mais aprofundadamente. A escolha baseou-se nos filmes que me causaram mais impacto e me pareceram mais pertinentes para mostrar uma visão mais abrangente dos seus métodos.

O trabalho está estruturado em três capítulos e nos respectivos subcapítulos.

O primeiro capítulo explica a evolução de Alfred Hitchcock, indo das suas origens, passando pelos seus diversos períodos e terminando no seu último filme – *Family Plot*. É importante compreender de que modo a sua infância e o ambiente em que cresceu o influenciaram, as áreas que escolheu estudar, de que forma foi introduzido ao mundo do cinema e como foi o seu percurso até se tornar num realizador mundialmente conhecido. Desde o início da sua carreira em Londres, o seu fascínio pelo cinema expressionista alemão, a colaboração com Alma Reville com quem se casa, o seu período americano em Hollywood ao seu regresso a casa com *Frenzy*.

O segundo capítulo está dividido em quatro sub-capítulos. Nesta parte é feito um estudo à arquitectura tendo por base vários dos seus filmes. Demarcando cinco temas principais: os espaços urbanos e a contextualização das suas histórias, as casas e espaços domésticos, as escadas, e portas e janelas. Em vez de analisar filme a filme, tenta-se perceber o domínio de Hitchcock nestes temas, exemplificando com exemplos concretos da sua filmografia.

No terceiro e último capítulo, escolhi cinco filmes significantes na sua carreira e que me impressionaram ao ponto de querer estudar Hitchcock, enquanto estudante de arquitectura. Estes filmes são: *Rebecca*, *Rear Window*, *North by Northwest*, *Psycho* e *Frenzy*. Cinco filmes muito diferentes, e que analisados individualmente completam a demonstração da perícia de Hitchcock na sua manipulação da arquitectura e da relação do ser humano com o espaço.

A bibliografia disponível sobre Hitchcock é significativamente extensa. Sobre o cineasta foram já escritos inúmeros livros, artigos e trabalhos, muitos dos quais foram consultados para esta prova, mas aqueles que foram mais determinantes foram em primeiro lugar *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs, e *Hitchcock's Secret Notebooks* de Dan Auiler. O primeiro é o único livro escrito exclusivamente sobre a arquitectura e a arte em geral nos filmes de Alfred Hitchcock. Não só contém informação crucial colhida das mais diversas fontes, como apresenta considerações bastante interessantes sobre o tema. Ambos têm também um espólio de imagens que dificilmente se obtêm em outras fontes, já que algumas foram fornecidas directamente pelos estúdios aos autores de ambas as publicações e outras produzidas unicamente para o livro respectivo. Estas imagens incluem desenhos e esquemas feitos por Hitchcock e a sua equipa, e storyboards dos filmes. Também foi usada bibliografia relacionada com Arquitectura e Cinema, sem estar relacionado directamente com Hitchcock.

O objectivo principal é apresentar um estudo fundamentado sobre a intercepção do cinema com a arquitectura através do ponto de vista e dos métodos de um mestre da sétima arte.



PRIMEIRO CAPÍTULO

ALFRED HITCHCOCK O CINEASTA



O NASCIMENTO DE UM CINEASTA E O PERÍODO INGLÊS

Hitchcock nasceu a 13 de Agosto de 1899, em Londres. Sempre considerou ter sido um jovem pacato, solitário e extremamente observador. No entanto, essa visão de si próprio é contrariada pela mais conhecida história da sua infância onde relata que o pai o deixou na cela de uma estação policial, durante apenas alguns minutos, para que compreendesse o que acontecia a “meninos mal comportados”. Tinha apenas quatro ou cinco anos de idade.

Vindo de uma família católica, muito novo, Hitchcock foi inscrito num colégio jesuita onde poderá ter nascido a sua susceptibilidade a medos, e consequentemente o seu interesse em estudar e provocar este sentimento.

A sua educação compreendia várias áreas, tendo chegado a estudar mecânica, electricidade e acústica na School of Engeneering and Navigation e tendo também estudado Arte na Univerdade de Londres e Fotografia como passatempo. Herdou dos seus pais a paixão pelo cinema e pelas artes.

A consciência arquitectónica de Hitchcock é admirável antes de tudo a nível da Direcção Artística e da Produção de Design.

Antes de realizar o seu primeiro filme, foi designer gráfico de legendas (entre-títulos), realizador-assistente, coescritor de guiões e eventualmente director artístico.

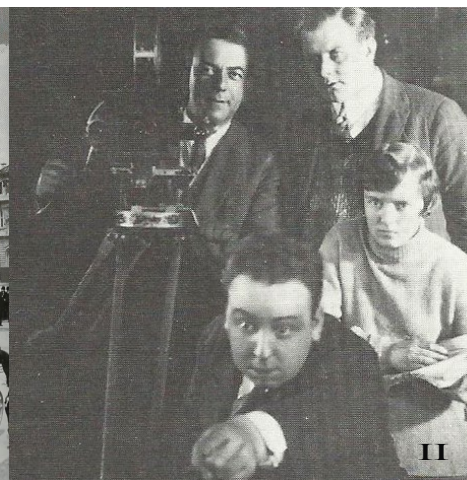
Em 1926, casou com Alma Reville, uma das suas colegas, quando trabalhou nos estúdios da Famous Players-Lasky Company em Londres. Alma viria a ser uma das suas colaboradoras mais importantes e uma grande influência para Hitchcock.

Nos primeiros anos trabalharam juntos em filmes da produtora de Michael Balcon, a Gainsbouroug Pictures Ltda. Um dos trabalhos mais importantes para a sua carreira foi nos estúdios da UFA, em Berlim, no filme *the Blackguard*. Teve de viajar diversas vezes para a Alemanha, circunstância que aproveitou para conhecer a obra dos grandes realizadores alemães da época, como Fritz Lang e Erich Von Stronheim. Em 1925, Balcon propôs-lhe dirigir uma co-produção anglo-alemã intitulada *The Pleasure Garden*. Era a sua primeira oportunidade como realizador. O resultado impressionou os donos do estúdio e, naquele mesmo ano, Hitchcock realizou mais dois filmes: *The Mountain Eagle* e *The Lodger: A Story of the London Fog*.

Seria de esperar que o cinema mudo tivesse inspirado muitos realizadores a explorarem as potencialidades do cenário e do espaço nas películas, mas apenas alguns o fizeram. Os



No cenário de *Sabotage* (1936)



Hitchcock e Alma Reville

filmes que emergiram no expressionismo alemão iniciaram uma revolução no cinema no que diz respeito à consciência e atmosfera espaciais e ao cenário em si.

Os estúdios alemães, nos anos vinte, ultrapassavam em muito os estúdios americanos a nível de sofisticação. O cinema de Weimar deixou muitas marcas no trabalho de Hitchcock como, por exemplo, sombras, ângulos de filmagem algo bizarros, *close-ups* extremos e na forma de filmar escadas, espelhos e paisagens sombrias.

A atenção meticulosa pelos detalhes sobre a vida do quotidiano de indivíduos em ambientes claustrofóbicos, a combinação da exploração da intimidade, o cuidado na montagem dos interiores domésticos, o uso de objectos com elevado valor simbólico, e filmagens com a câmara móvel, típicos do *Kammerspielfilm**, também caracterizam várias películas de Hitchcock.

Como no cinema expressionista alemão, o realizador apresentava o mundo como um lugar sombrio, assustador, violento e instável, o que para muitos era reflexo de si mesmo.

Na sequência deste período, iniciou uma fase de mais sucesso no Reino Unido. Esta começou com *Blackmail* em 1929.

De seguida, realizou o único filme que viria a repetir, *The Man Who Knew Too Much*, em 1934, depois de ter começado a trabalhar na Gaumont-British Picture Corporation. Entre os restantes filmes do seu período britânico que foram amplamente aclamados estão filmes como *39 Steps* e *The Lady Vanishes*. (Robert A. Harris e Michael S. Lasky, Hitchcock, 5-15)

* *Kammerspielfilm* é um tipo de cinema alemão que oferece o íntimo retrato cinematográfico da vida da classe média baixa. O nome deriva de um teatro, o *Kammerspiele*, inaugurado em 1906 pelo encenador Max Reinhardt. Foi desenvolvido simultaneamente com o cinema expressionista alemão e era aliás muito associado a este. O que distinguia o *Kammerspielfilm* do Expressionismo Alemão era o facto de se focar mais nos framas internos familiares e nas tensões dentro do lar do homem comum. Além disso, ao contrário dos filmes expressionistas, no *Kammerspielfilm* raramente eram usados inter-títulos para narrar a história.

O PERÍODO AMERICANO E A FILMAGEM EM ESTÚDIO

Hitchcock chegou a Hollywood em 1939, quando o sistema de estúdio clássico atingia o seu pico técnico e artístico. Até aos anos sessenta, havia uma maior tendência para filmar preferencialmente em ambientes mais controlados. Dentro deste tipo de produção, encontravam-se então estilos demarcados de cada Estúdio. Muitas vezes, mais do que a assinatura de um realizador, era notável a assinatura dos estúdios onde as filmagens tomavam lugar. Isto também se devia ao facto de, inicialmente, associados a estes estarem determinados directores artísticos. Mesmo no cinema de Hitchcock é possível encontrar provas desta realidade. Filmes como *Shadow of a Doubt* e *Suspicion*, por exemplo, são consideravelmente diferentes, o primeiro foi produzido pela Universal e o segundo pela RKO. Além disso, o próprio cineasta não conseguia por vezes evitar ser ele mesmo influenciado pelo estilo do Estúdio em questão.

Segundo Robert Boyle, que desenhou os cenários de cinco filmes de Hitchcock, como *North by Northwest*, *The Birds* e *Marnie*, trabalhar nesses espaços era extremamente simples e compensador. Diz que na época, cada estúdio tinha um completo complexo de arte aplicada e muito equipamento. Cada um tinha a sua oficina de gesso ou estuque, escultores, departamento de pintura e construção. E mesmo nas filmagens in loco, filmavam apenas o extritamente necessário, como, por exemplo, uma personagem a dirigir-se para um edifício e, a partir daí, trabalhavam no estúdio recriando detalhes como a porta de entrada e o passeio.

Boyle apreciava muito trabalhar com Hitchcock, especialmente pela preferência de ambos em trabalhar em ambiente controlado. Hitchcock preferia ter domínio total sobre o ambiente em que filmava as suas películas, a luz, a decoração, a posição de todos os elementos. O cineasta tinha grande aversão ao caos num local de filmagem.

A actividade em estúdio permitia o trabalho dos directores artísticos. Boyle dizia que aqui era feita a interpretação do guião através da decoração. Numa introdução que escreveu sobre a produção cinematográfica para a *Encyclopaedia Britannica*, Hitchcock escreveu que “um director artístico deve ter um conhecimento vasto de arquitectura. Por outro lado também deve ser capaz de saber distinguir o que caracteriza cada tipo de habitação e quem viveria nestes espaços. A profissão de um homem pode perceber-se pelo que está nas paredes de sua casa. A sua falta de higiene por outro lado já é pessoal. De facto, são apenas os aspectos mais imaginativos que requerem que o director artístico saia da base da sua pesquisa, quando a sua informação básica não é suficiente para responder às necessidades de uma personagem ou de uma cena. (Lo Bruto, *By Design*, 4)

Resumindo, Hitchcock não filmava preferencialmente em estúdio apenas por questões de controle de luz, som, e cor. Conhecido por usar objectos com elevado valor simbólico, Hitchcock também preferia cenários, porque acreditava que estes construídos e decorados da forma correcta ajudavam a interpretar e pontuar a narrativa. Henry Bumstead, director artístico que trabalhou com Hitchcock em filmes como *Topaz*, *Vertigo* e *Family Plot*, dizia que o cineasta conseguia fazer com que os cenários se parecessem com as personagens que filmava. Usava narrativas que continham personagens determinadas, assustadas e suprimidas pelo seu ambiente arquitectónico, mas também criava os cenários em função dessas personagens.

A relutância de Hitchcock em trabalhar fora do estúdio resultou ainda no seu interesse a longo prazo na retro projecção. Embora esta prática se tenha tornado comum no cinema de Hollywood, também se tornou num marco do cinema Hitchcockiano. A projecção de um filme por trás de um ecrã translúcido na frente do qual se desenvolve a acção que está a ser filmada torna mais simples a inclusão de uma determinada cena num local mais remoto ou difícil de ser filmado. Vemos esta prática, por exemplo, em *Notorious* quando Cary Grant e Ingrid Bergman estão a interagir numa varanda supostamente em Copacabana, e também foi a técnica utilizada no filme *The Birds*, na cena em que Tippi Hedren e as crianças fogem de um ataque de pássaros, na rua. Hitchcock manteve-se fiel a esta prática mesmo anos mais tarde quando esta já era considerada desactualizada. Na verdade, em muitos dos seus filmes, a retro projecção é bastante visível, o que levou alguns críticos a comentar que esta era possivelmente uma característica do seu modernismo.

Hitchcock usava também os chamados matte shots que combinavam imagens de pontos de vista distintos e separados, ou live action com fundos pintados.

Esta técnica matte era usada frequentemente para criar ambientes arquitectónicos como por exemplo os tectos de Manderley, em *Rebecca*, ou a vista aérea da cidade de Bodega Bay, em *The Birds*, que combinava uma pintura com um incêndio filmado num parque de estacionamento, em estúdio. Albert Whitlock era considerado o mestre na técnica matte, e foi quem trabalhou com Hitchcock nos filmes *The Birds* e *Marnie*. (Manuel Roig e Carlos Marti Aris, *La Arquitectura del Cine*, 77)

Uma das primeiras coisas que destacaram desde o início Hitchcock como realizador foi a crença na necessidade da união de todas as partes envolvidas na criação de um filme. Segundo o realizador, todas as artes que são geralmente autónomas deviam unir-se, desistir da sua independência para o bem de um todo, criando um filme trabalhado em conjunto.

Durante o processo de criação dos guiões, cenários eram projectados, storyboards desenhados e eram escolhidos os actores.

Hitchcock fazia frequentemente rascunhos iniciais dos storyboards que seriam depois melhor elaborados e detalhados por desenhadores. Raros foram os filmes que foram desenhados por inteiro. Películas como *Lifeboat* e *The Birds* tinham storyboards extensos. Mas, nos seus restantes filmes encontramos storyboards feitos apenas para cenas-chave como, por exemplo, a cena nos campos de trigo em *North by Northwest*. (Alfred Hitchcock, *On Film Production*, 219)

Embora Hitchcock gostasse de estar envolvido em todas as partes da planificação e execução do filme, dava muita liberdade aos seus colaboradores. Normalmente, eram feitas reuniões onde discutiam o plano geral e o conceito, e também planeavam cenas que fossem mais complexas.

O cineasta e os seus colaboradores investiam muito tempo na pré-produção, não encaravam bem surpresas durante as filmagens ou produção em geral dos seus filmes.

Todos os elementos, para além do guião, isto é, os desenhos cénicos, as plantas e cortes e os *storyboards*, eram, portanto, igualmente da maior importância.

Era muito raro um cenário ser contruído como uma peça inteira e contínua. É depois na filmagem e edição que estes cenários e espaços distintos se transformam numa construção arquitectónica que ao espectador deverá parecer lógica.

Outro dos motivos pelos quais Hitchcock dava grande importância à pré-produção e, consequentemente, aos *storyboards*, era para garantir que produtores importantes como Selznick, não adulterassem as suas ideias iniciais na edição. Por isso, o cineasta tentava reduzir ao mínimo os pontos de vista que filmava, para que apenas tivesse o extritamente necessário para mostrar a sua visão.

A selecção do elenco era outra função da pré-produção levada extremamente a sério. Hitchcock normalmente sabia de antemão quem queria que protagonizasse os seus filmes. Por exemplo, nos filmes com James Stewart ou Cary Grant, o próprio conceito do filme era desenvolvido com estes actores em consideração. Estes eram envolvidos, ainda que superficialmente, na produção dos filmes.

Hitchcock, sendo contra a total separação de tarefas na produção de um filme e insistindo em controlar todos os detalhes visuais, defendia a não divisão de funções do director artístico e do decorador do cenário. Assim sendo, acreditava mais no papel do designer de produção, que, segundo um artigo escrito por Leo Kuter em 1951, estava encarregue de organizar não só o cenário mas também de criar muitos dos elementos dentro deste. “Na verdade”, escreve “em muitos casos, tornou-se responsabilidade do diretor artístico desenhar o formato e procedimento do filme e, por meio de ilustração,

estabelecer o conceito preliminar da acção, do ambiente e conteúdo pictórico - muito antes de a produção real ser accionada.” (Yacowar, *Hitchcock's Imagery and Art*, 22)

O primeiro director artístico a receber crédito como designer de produção foi William Cameron Menzies, com o filme *Gone With the Wind*. Menzies trabalhou com Hitchcock nos filmes *Foreign Correspondent* e *Spellbound*.

Segundo Hitchcock, Menzies “pegava numa sequência (...) e através de uma série de esboços indicava a posição da câmara. Isto nada tem a ver com Direcção Artística. Direcção Artística é desenhar os cenários. Design de Produção é definitivamente pegar numa sequência e reproduzi-la em esboços.” O cineasta diz também que ele próprio se envolvia no design de produção dos seus filmes e que o designer de produção era chamado para trabalhar a seu lado desde o início. (*Hitchcock on style*, 4)

Embora trabalhasse dentro dos standarts do cinema clássico de Hollywood, Hitchcock foi referenciado frequentemente como um realizador que privilegiava presença visual sobre a narrativa. Jack Cardiff, famoso cinematógrafo que trabalhou com Hitchcock em *Under Capricorn*, disse que “praticamente todas as ideias dramáticas de Hitchcock eram visuais. Se um cameraman ‘pinta com a luz’, Hitchcock ‘pintava’ com a câmara em movimento”. Esta noção da predominância de respostas visuais correspondia ao conceito de ‘pure cinema’. Hitchcock era um realizador que favorecia o cinema centrado na imagem e não um cinema centrado no actor. Nos filmes deste realizador, as personagens transformam-se em detalhes junto a tantos outros cuidadosamente harmonizados com o cenário e a decoração. Nesta perspectiva, Hitchcock prestava muita atenção à posição dos actores no enquadramento da imagem filmada e, conseqüentemente, à relação visual de composição e sobretudo psicológica com a envolvente. O realizador intensifica esta relação com os seus famosos point-of-view shots, movimentos de câmara elaborados ou técnicas impressionantes de edição. As sequências longas sem cortes tornam o espaço mais palpável ao espectador, as filmagens do ponto de vista da personagem dão a sensação de as personagens serem quase elementos arquitecturais.

A sua edição sofisticada fragmenta e manipula o espaço cinematográfico. Frequentemente, Hitchcock quebra a acção e o espaço transformando-os numa montagem fragmentada e detalhada que culmina numa série de close-ups. Mas também, muitas vezes, o cineasta mostra somente uma vista geral do espaço cénico, quando a cena atinge um pico dramático.



No cenário de *Shadow of a Doubt* (1943)



No cenário de *Rear Window* (1954)



No cenário de *Notorious* (1946)

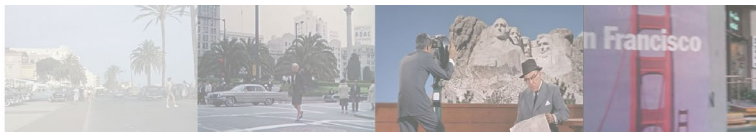
Ainda assim, geralmente, faz um esforço especial para deixar clara à audiência a geografia do espaço, no sentido de a orientar. “De outra forma”, diz “a audiência fica confusa. E não é possível fazê-lo numa só sequência longa. Os nossos olhos não conseguem processar tudo. No teatro, o público pode olhar para o cenário inteiro durante mais de meia hora e orientar-se. Mas, num filme, se usarmos um plano longo – o que eu não faço – é num ecrã enorme e por apenas alguns segundos. É impossível absorver tudo, por isso, orientamos a audiência à medida que a cena se desenvolve”. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 28)

Segundo Jean-Luc Godard, na filmografia de Hitchcock recordamos mais facilmente imagens do que cenas.

Imagens **I** retiradas do livro *Alfred Hitchcock* de Paul Duncan.

Imagens **II** retirada do livro *Hitchcock* de Robert A. Harris e Michael S. Lasky.

Imagem **III** retirada do livro *Hitchcock* Truffaut.



A ARQUITECTURA NA FILMOGRAFIA DE ALFRED HITCHCOCK



CONTEXTUALIZAÇÃO, ESPAÇOS EXTERIORES E URBANOS

“A nossa cultura materialista transformou os edifícios em objectos de utilidade desprovidos de qualquer conteúdo mitopoético. No entanto, além de proporcionar abrigo físico, as construções devem também abrigar as nossas almas, as memórias e os sonhos. Como toda a arte, a arquitectura expressa a condição humana existencial, e nosso espaço vivido. Arquitectura aborda o corpo e é experienciada multi-sensorialmente. As experiências arquitectónicas fundamentais são fusões que aparecem como verbos em vez de substantivos.”

Juhani Pallasmaa in *Stairways of the Mind*

"Não se deve esquecer que o objectivo principal dos filmes é o de proporcionar entretenimento. Para entreter o público é necessário, antes, capturar o seu interesse."

Alfred Hitchcock

Geografia e espaço foram sempre factores importantes no cinema de Alfred Hitchcock. Tanto que o crítico e estudioso de cinema Paul Duncan descreveu o seu estilo formal como meramente "uma série de cenários unidos por um *plot*".

Nas cenas de abertura, Hitchcock não só contextualiza e localiza a acção dos seus filmes, como também estabelece o tom destes, brincando com as fronteiras entre espaço público e espaço privado. Fazia-o, muitas vezes, começando uma película com um ambiente que contrariasse o que se passaria no desenvolvimento da narrativa. Na fase inicial da sua carreira, Hitchcock mencionou a necessidade de mudanças de tom ao longo de um filme, e como um começo tranquilo poderia ser essencial para aumentar o suspense e o drama ao longo da película devido ao imprevisível. O realizador chegou a escrever para a *Film Weekly*. "é assim que as coisas acontecem na vida real. Embora um acontecimento trágico possa estar destinado a acontecer durante a tarde, não iremos passar a manhã com rostos sombrios. Simplesmente não sabemos que a catástrofe é iminente." (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*)

As mudanças de tom, sugeridas pelas mudanças de cenário e atmosferas, remetem também para a existência constante do realizador, que deixa a sua marca na forma como a história é contada. Seymour Chatman, também estudioso de cinema, afirmou que todas as histórias têm inerentemente um narrador, seja uma pessoa ou uma presença, não importa o quão minimamente evocado.

Hitchcock filmou os seus filmes numa grande variedade de locais. Durante o período britânico, ficou na maior parte, perto de Londres, mas no período americano, os locais variaram bastante mais. Desde os desertos em Marrocos, em *The Man Who Knew Too Much* (1955) para a Praça Vermelha de Moscovo, na Rússia em *Topaz* (1969); Miami em *Notorious* (1946), a Riviera Francesa em *To Catch a Thief* (1954), as pequenas aldeias de Vermont e colinas em *The Trouble With Harry* e *Spellbound* (1945); os subúrbios Californianos em *Shadow of a Doubt* (1943) e *Saboteur* (1942), S. Francisco em *Vertigo* (1958) e *The Birds* (1963), Phoenix em *Psycho* (1960), e em *North by Northwest* (1959) a maior variação de locais: Nova Iorque, Chicago, Califórnia e Dakota do Sul.

Hitchcock escolhe frequentemente mostrar paisagens das cidades onde se passa a acção no início de cada filme, aproximando a escala consideravelmente em filmes que se passam num só lugar como *Rope* (1948) e *Rear Window* (1954).

A abertura de *Vertigo* (1958) segue James Stewart numa perseguição frenética e perigosa sobre os edifícios da cidade, permitindo que a camara mostre ao mesmo tempo um panorama de luzes num anoitecer nublado sobre a baía de São Francisco.

Em grande parte das aberturas das suas películas, Hitchcock, escolhe um estilo de filmagem mais panorâmico, com vistas aéreas que nos mostram a paisagem urbana.

Quando entrevistado por Truffaut explica que a escolha de como inicia cada filme não está estabelecida à partida, não é algo predefinido, depende da finalidade. Na abertura de *The Birds* (1963) tenta sugerir a vida agitada de todos os dias em São Francisco.

Em *Psycho* (1960) começa com uma filmagem aérea de Phoenix, mas sendo que esta é uma cidade menos icónica que outras onde filmou, sentiu a necessidade de escrever na abertura o nome da cidade para que esta fosse identificada.

Strangers on a Train (1951) começa com a vista da cúpula do Capitólio olhando através da arcada da Union Station, em Washington DC, tentando indiciar uma história com conexões políticas.

Em *To Catch a Thief* (1955), o filme começa com os gritos das primeiras vítimas do ladrão de jóias e de seguida passamos para um impressionante passeio aéreo pela Riviera Francesa conduzindo-nos até à casa de Cary Grant, o presumido criminoso. Durante o filme conseguimos sentir o gosto de Hitchcock em filmar este local, este é também um dos filmes com ambiente mais ligeiro da sua filmografia.

Já em *The Ring* (1927), por exemplo, não conseguimos discernir a cidade na cena inicial já que o espaço é mostrado em fragmentos enquanto pessoas baloioçam em divertimentos do que parece ser uma feira popular.



Uma das imagens iniciais de *The Man Who Knew Too Much* (1956) em Marrocos



Em *Vertigo*, James Stewart em perseguição com o skyline de São Francisco como pano de fundo



Cena de abertura de *Psycho*, paisagem urbana de Phoenix



Cena inicial de *The Birds*, as ruas agitadas de São Francisco



Vista aérea da Riviera Francesa, do filme *To Catch a Thief*



Uma das imagens iniciais do filme *The Ring*

O movimento da câmara através do espaço geográfico é uma forma de Hitchcock sinalizar que uma nova história está prestes a ser desvendada. Muitas vezes tenta atrair o espectador a partir de um ponto de vista objectivo, invocando o *voyeur*. No caso de filmes como *Rebecca*, *Rope*, *Psycho*, *Dial M For Murder*, *Secret Agent*, e outros a câmara começa por mostrar mais amplamente paisagem e movendo-se lentamente nesta imagem em busca de uma história. *Rebecca* começa com a lua a brilhar através das nuvens, a camara movendo-se como se fosse o olhar humano passando entre as barras de um portão de ferro, segue um caminho rodeado por árvores, e imediatamente nos deparamos com a grande mansão Manderley, imponente, misteriosa e até um pouco assustadora. Em *Psycho*, Hitchcock mostra a paisagem urbana de Phoenix, aproximando-se dos edifícios em imagens sequenciais, como se procurasse uma janela aleatória para perscrutar. Aí, passamos uma fenda nas cortinas da janela e entramos no quarto de hotel onde a protagonista se veste, acompanhada de um homem.

Em *The Lady Vanishes* (1938) descemos a encosta de uma montanha, passamos uma estação de comboios até entrarmos na janela de um hotel do que parece ser um pequeno vilarejo.

A abertura de *Frenzy* (1972) é provavelmente a mais majestosa, voando sobre o rio Tamisa, com toda a cidade de Londres em baixo. A câmara ao descer e passando sob a ponte de Londres conduz-nos a uma multidão onde seremos informados que a história se irá centrar num assassino, quando um corpo dá à margem.

Outra forma de nos localizar no início dos filmes é seguindo uma ou várias personagens num determinado percurso, como acontece por exemplo em *North by Northwest* em que a personagem de Cary Grant entra no táxi em plena hora de ponta e vemos as agitadas ruas de Nova Iorque a partir das janelas do carro. Da mesma forma, James Stewart e Doris Day andam de autocarro através da paisagem de Marrocos em *The Man Who Knew Too Much*.

Esta forma de viajar e ver a paisagem leva-nos a outro ícone urbano que desempenha um importante papel na filmografia de Hitchcock: o local turístico. O The British Museum, o Royal Albert Hall, a Estátua da Liberdade, o Jefferson Memorial, a Golden Gate Bridge, United Nation Headquarters e o Monte Rushmore estão eternamente ligados a filmes como *Blackmail*, *The Man Who Knew Too Much*, *Saboteur*, *Strangers on a Train*, *Vertigo* e *North by Northwest* respectivamente. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 45)



Cena inicial de *The Lady Vanishes*



Cena inicial de *Frenzy*



Em *North By Northwest*, percurso pelas ruas de Nova Iorque



Em *Vertigo*, as ruas de São Francisco, enquanto James Stewart persegue Kim Novak



Mount Rushmore em *North By Northwest*



Cena inicial em *The Man Who Knew Too Much* (1956)



The British Museum em *Blackmail*



Estátua da Liberdade em *Saboteur*



Rio de Janeiro em *To Catch a Thief*



Golden Gate Bridge em *Vertigo*

A ideia de uma determinada topografia ou justaposição de determinados locais precedia muitas vezes a existência da história dos filmes. Em vez de personagens, Hitchcock preferia basear as suas histórias em lugares ou objectos. O contraste entre os Alpes frios e cheios de neve, com as ruas atribuladas de Londres foi um conceito visual que precedeu a produção de *The Man Who Knew Too Much*, na versão inglesa.

Também a ideia de uma perseguição no topo do monte Rushmore existiu antes do guião de *North by Northwest* estar escrito. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 90)

Quando escolhia locais mais exóticos, recorria frequentemente à retro projecção. Algumas filmagens aéreas em *Notorious* mostram-nos que a história se passa no Rio de Janeiro ainda que o filme tenha sido integralmente filmado em estúdio em Hollywood. Hitchcock usava muito aquilo que Kuleshov chamava “geografia criativa” – a composição de imagens feitas em diferentes sítios e momentos criando uma narrativa contínua ainda assim.

Embora tenha sempre ambicionado fazer filmes que mostrassem a verdadeira essência das cidades, como as suas *city symphonietas* nunca realizadas sobre Londres e Nova Iorque, a imagem urbana de Hitchcock está geralmente intimamente ligada a atracções turísticas. Por vezes escolhe monumentos como localizações em si mesmas, ou seja, lugares que já têm um ritual turístico. (McGilligan, *Alfred Hitchcock*, 102)

De forma a evocar um contexto topográfico específico, Hitchcock usa os monumentos em técnicas como: *establishing shots*, isto é, imagens ou sequências que nos situam, que contextualizam a acção. Estes edifícios emblemáticos são importantes não só por si mesmos, mas também porque identificam uma cidade.

Incorporando memórias colectivas e identidades cívicas, os monumentos estão muitas vezes ligados também a valores ideológicos. Em particular, Hitchcock incluiu monumentos da Democracia Americana em *thrillers* de espionagem, como a Estátua da Liberdade em *Saboteur*, Monte Rushmore em *North by Northwest* e edifícios governamentais em Washington em *Topaz*.

Hitchcock usou o melhor possível o poder emblemático dos monumentos, que por um lado são elementos identificáveis, por outro são sólidos e existem antes e para além do filme. É como uma âncora que torna o filme mais real.

Ligando-os a medos e fobias, Hitchcock subverte estes monumentos. Hitchcock apresenta estes locais de familiaridade e mostra-os como locais ameaçadores e perigosos. O suspense de Hitchcock baseia-se muito numa subversão daquilo que o espectador sente que seria seguro. Quanto mais familiar e seguro parecer o local, mais perturbador se torna quando algo de errado lá acontece. Nos filmes de Hitchcock, o perigo não espreita nos becos escuros ou ruínas inacessíveis, mas sim nos locais mais íntimos da casa ou nas partes que parecem mais seguras ao público nos monumentos e atracções turísticas.

Quando filma o monumento do ponto de vista dos protagonistas mostra-nos como dá forma ao espaço cinematográfico em relação à arquitectura.

Ao filmar estes edifícios Hitchcock joga com os pontos de vista, desconcertando o espectador ao escolher planos que não seriam os convencionais. Para este efeito usava muito os *point-of-view shots*.

O realizador desorganiza o que seriam os padrões normais impostos pelo monumento. As personagens vão muitas vezes estar a ver o monumento a partir do seu topo ou no centro, no âmbito de uma perseguição ou outro momento de tensão.

Hitchcock gostava também marcadamente de museus. Em algumas das cenas que se passam em museus, Hitchcock coloca as suas personagens em edifícios que respondem na perfeição ao modelo convencional tipológico de museu. Esta tipologia de museu que remonta a finais de século XVIII e inícios do século XIX, referente a arquitectos como Durand e Leo Von Klenze, caracteriza-se por longos corredores de salas, a presença de luz zenital e elementos emprestados da arquitectura clássica, como colunas, escadarias monumentais, e uma sala circular coberta por uma cúpula. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 46-47)

Por outro lado, estas atracções turísticas ganham ainda mais proeminência pela sua aparição nos filmes do realizador. Isto significa que Hitchcock não só mostrava turismo como criava turismo. Por exemplo, na cidade de Bodega Bay, onde se desenrola a história de *The Birds*, é possível encontrar o edifício que serviu como escola no filme.

Nos filmes em que a acção está confinada a um só cenário, os single-set films, a contextualização está também marcadamente presente, mas de modo diferente dos referidos anteriormente.

Em *Dial M for Murder*, Hitchcock tendo ficado muito contrariado por não poder filmar em Londres, pediu especificamente que se gravassem sons das ruas londrinas para dar mais autenticidade ao filme.

Em *Rope*, a imagem inicial mostra apenas uma rua de um bairro residencial em Manhattan, mas a localização desta rua não é indiscutivelmente perceptível. O que realmente nos transporta para Nova Iorque é a impressionante vista da grande janela panorâmica da sala de estar. Para o efeito, não pareceu, nem a Hitchcock, nem à equipa do departamento artístico, que um simples fundo pintado ou fotografia fossem ser suficientes para este filme, sobretudo porque supostamente estaria a ser filmado quase em tempo real e esta passagem do tempo teria de ser representada por uma alteração significativa de luz no exterior visto passar-se sensivelmente entre as 7 e as 9 horas da noite. A *penthouse* estava, assim era, cercada por um impressionante *skyline* de Nova Iorque em miniatura, disposto num semicírculo de 80 metros. Os edifícios mais próximos da janela, neste ciclorama semicircular, eram tridimensionais e a maioria das estruturas eram fotografias impressas à escala em perspectiva forçada. Vários edifícios foram equipados com tubos de vapor para lançar fumo através de chaminés. Para proporcionar uma transição convincente de dia para noite, cada edifício foi individualmente ligado a um sistema eléctrico de luzes que permitia a activação gradual de milhares de pequenas luzes na linha do horizonte e centenas de sinais de néon. (Hitchcock, *My Most Exciting Picture*, 276)

Em *Rear Window*, embora nunca cheguemos a sair do pátio, temos a informação de que se situa em Nova Iorque. Aqui, a contextualização funciona de forma diferente. O que nos situa, não são monumentos, edifícios icónicos ou ruas, mas sim hábitos. Sem a indicação do endereço provavelmente poderíamos não perceber que é Nova Iorque, mas iríamos pelo menos compreender que se trata de uma cidade grande e cosmopolita pela mentalidade dos habitantes deste edifício.

Os cidadãos realizam os seus rituais diários sem olhar em seu redor. Em vez de uma privacidade absoluta por trás de portas e paredes, o pátio é caracterizado por uma forma condicionada de privacidade, que é baseada no conhecimento de que outros podem espiar mas que geralmente não o fazem. Precisamente o isolamento e a falta de interferência na vida quotidiana dos outros, são elementos típicos da vida da cidade grande. A história de

Rear Window seria impensável numa cidade pequena ou nos subúrbios já que o equilíbrio entre o individualismo e colectividade destes lugares é completamente diferente. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 295).



Cena de abertura em *Dial M for Murder*



Imagem da sequência inicial em *Rear Window*



Cena inicial em *Rope*



Vista da janela da *penthouse* em *Rope*



Construção do ciclorama do skyline de Nova Iorque em *Rope*

Imagens I *Still-shots* recolhidos directamente dos respectivos filmes

Imagem II retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de Dan Auiler

Imagem III retirada do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

ESPAÇOS DOMÉSTICOS - A CASA

“De certo modo o filme é a história de uma casa. A casa é uma das três personagens principais.”

Alfred Hitchcock sobre o filme *Rebecca*, *Hitchcock Truffaut*

As “casas de Hitchcock” têm sempre algo de muito particular que as caracteriza.

Se pensarmos o que a casa significa para cada pessoa, teremos sempre respostas diferentes. As casas são, antes de tudo, um abrigo que deve proteger-nos dos perigos do exterior. No entanto, Hitchcock gostava de subverter esta imagem da casa e transformá-la num local de perigo e crime. O realizador gostava da ideia de transformar os lugares que deveriam ser seguros em armadilhas para as suas personagens - tornar a casa duplamente segura e insegura, podendo proteger do exterior, mas contendo perigosos segredos no seu interior. Ainda assim, nem em todos os seus filmes, a casa é a fonte dos perigos e dos medos.

Quando Hitchcock se mudou para os Estados Unidos da América, em 1939, estava presente uma crise de identidade na arquitectura contemporânea e nos ideais de habitar em si. Era um conflito entre a cultura popular, que permanecia com uma ideia de casa vitoriana, e a arquitectura moderna que introduzia uma celebração à transparência, às linhas simples e aos espaços amplos. Este tipo de arquitectura, no entanto, não servia tão bem o tipo de tensão que Hitchcock gostava de criar nos seus filmes. Fascinado pela casa como lugar de segredos e ocultação, Hitchcock preferia as casas vitorianas pelos seus interiores fechados e recheados de objectos com valor simbólico, visível, por exemplo, em *Manderley* (*Rebecca*) e a casa de Sebastian (*Notorious*). (Dominique Auzel, *Alfred Hitchcock*, 23)

Assim, estas casas são compostas por espaços cheios em todos os sentidos. Os seus donos e habitantes são, muitas vezes, coleccionadores fanáticos de todo o tipo de objectos domésticos, tornando-se a casa num reflexo da sua personalidade, numa projecção do seu ego.

Para além disso, a abundância de objectos domésticos ilustra a riqueza e poder dos seus donos. Estes objectos, por sua vez carregados de valor simbólico e memórias, tornam clara a prisão do habitante ao passado, passado esse, geralmente, repleto de segredos e demónios. Estes interiores assombrados fazem parte dos “enredos góticos” que marcam vários filmes do realizador.

Como sugerido pelo termo, estes filmes podem ser considerados descendentes do romance gótico, um estilo literário desenvolvido, quase simultaneamente com a arquitectura gótica revivalista, na segunda metade do século XVIII. De facto, as histórias nos primeiros romances góticos eram quase sempre situadas em ruínas ou castelos medievais, espaços associados à exploração do espiritual. No entanto, não demorou muito a que os castelos medievais e as ruínas fossem substituídos pela domesticidade e conforto da habitação burguesa. Isto reflecte a evolução de uma sociedade aristocrata para uma sociedade burguesa, mudança que ocorre também na filmografia de Hitchcock.

Outra característica que encontramos em muitos filmes do género da década de quarenta é o elemento secreto ou o espaço secreto – o facto de uma certa parte da casa ser tabu, ou literalmente fechada e de acesso proibido, como podemos observar em *Rebecca*, *Notorious*, *Vertigo*, e *Psycho*, dando-nos a sensação de que o que está nestes quartos fechados nos explicará o estranho comportamento do dono ou habitante. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 38)

A entrada nos espaços proibidos é geralmente o momento crucial da história. Hitchcock gostava de jogar com a tensão criada com este momento chave do filme, da descoberta do mistério, com point-of-view shots. (como o momento em que a personagem de Joan Fontaine vai abrir a porta do quarto que pertencera a Rebecca).

É de facto em *Rebecca* que Hitchcock mais explora cinematicamente o ambiente doméstico do romance gótico numa casa vitoriana. Manderley é uma típica propriedade rural localizada no sul de Inglaterra, cuja atmosfera é dominada pela presença de uma personagem ausente – Rebecca, a anterior esposa de Maxim De Winter. Na época, Manderley não foi apresentada apenas como uma casa, mas também como um símbolo de domesticidade.

A grande mansão foi concebida como uma concatenação de volumes diferentes, com uma planta irregular, paredes maciças, fenestração diversa e telhados irregulares. O tipo de planta irregular da casa de campo vitoriana adequa-se perfeitamente ao enredo gótico de *Rebecca*.

Manderley foi criado em grande medida pelo departamento de efeitos especiais do estúdio Selznick, que combinou engenhosamente maquetes, cenários, e grandes mattes feitos por Albert Simpson, WD Clarence Slifer, e Cosgrove Jack. (Casa estudada mais aprofundadamente no terceiro capítulo).



Casa McLaidlaw, vista exterior.

Escadaria robusta da casa Casa McLaidlaw.

Em *Suspicion* temos mais um claro exemplo de “romance Gótico” adaptado ao cinema, onde ambas as casas presentes na história, a casa McLaidlaw e a casa Aysgarth, desempenham um papel crucial no desenrolar da acção.

O filme é baseado no romance de Anthony Berkeley, *Before the Fact*, em que uma mulher gradualmente se apercebe que se casou com um assassino, porém, esta está tão apaixonada que, eventualmente, se deixa assassinar por ele. Os produtores do filme e o Hollywood Production Code, receosos do que poderia fazer à imagem de Cary Grant interpretar um assassino, impuseram que o final fosse alterado de forma a que tudo não se passasse, afinal, de vários mal entendidos.

De qualquer forma, a história é concebida como um drama doméstico em que todas as partes da casa desempenham um papel importante na *mise-en-scène*. As tensões dentro do casamento são visualizadas e espacializadas por meio de tensões dentro da casa. Num dos seus artigos, Hitchcock escreveu que, em Inglaterra, as pessoas não são apenas conhecidas por serem reservadas, mas também pelo seu respeito extremo pela privacidade pessoal. Hitchcock refere-se a um estilo de assassinato “mais inglês”, que se esconde por trás da fachada das casas (Hitchcock, *Murder With English on It*).

Uma das muitas casas de campo inglesas que permeiam esta obra de Hitchcock, é a casa McLaidlaw. Esta mansão pertence ao General McLaidlaw e à sua esposa Martha, pais da protagonista Lina (Joan Fontaine). A casa, como é possível ver num telegrama, é em Hillside, Hazledene, Sussex.

Com base na imagem da casa tradicional inglesa com as treliças de madeira visíveis no exterior, esta mansão é caracterizada por uma disposição irregular e assimétrica de volumes. Em contraste com as casas de campo vitorianas mais imponentes, como Manderley, a casa McLaidlaw revela uma abordagem mais orgânica às casas de campo. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 206)

O interior da mansão, contém diversos elementos que evocam solidez, seja a escadaria robusta em madeira, as vigas que apoiam a estrutura das portas, a decoração da sala de jantar com lambris de madeira e parte da estrutura do tecto visível na sala de estar. Também as superfícies em madeira transmitem uma certa solidez, calor e calma, o que é confirmado pelo facto de este ser o espaço escolhido para as cenas em que os habitantes da casa se embrenham em actividades mais solitárias: Lina lendo um livro no sofá, o General McLaidlaw lendo o jornal e fumando o seu cachimbo, e sua esposa bordando.

A segunda casa do filme, e a que tem no fundo maior importância, é a mansão Aysgarth, onde habitam Johnnie Aysgarth e Lina depois de casarem, em Wickstead, na Inglaterra. A casa Aysgarth torna-se o painel de fundo de uma narrativa que responde às convenções de “romance gótico”, em que uma mulher se apaixona ou se casa com um homem que posteriormente começa a temer. Hitchcock contribuiu para o desenvolvimento deste género com outros filmes já referidos como *Rebecca* ou *Notorious*.

A mansão é descrita por uma das personagens como uma “antiga casa Georgiana”^{*} redecorada. As grandes janelas dispostas horizontalmente indicam que, pelo menos parcialmente, a casa é um edifício moderno. Isto é ainda mais perceptível na fachada traseira. No entanto, o habitual esquema clássico ou Georgiano combinando uma fachada de rua mais representativa, com um alçado traseiro mais rústico é respeitado neste edifício, o que torna a casa num cenário mais realista e simbolicamente apropriada para uma história sobre segredos e suspeitas.

^{*} Arquitetura Georgiana é o nome dado na maioria dos países anglófonos à arquitetura produzida ao longo dos reinados de George I, George II, e George III e George IV do Reino Unido, compreendendo o período de 1720 a 1840, aproximadamente.

Apesar de receber um nome genérico, não é um estilo fortemente unificado, pois transita do final do Barroco até o ecletismo-romântico de meados do século XIX, passando pela voga palladiana, o Neoclassicismo, recupera traços do Rococó e assimila influências do Neogótico. As estruturas geralmente empregam uma forma básica clássica mas incorporam uma série de elementos e ornamentos de outras origens.



Casa Aysgarth, fachada.



Jardim traseiro da casa Aysgarth.



Entrada principal da casa Aysgarth.



Sala de estar.



Casa Aysgarth, patamar superior.



Escadaria curva.

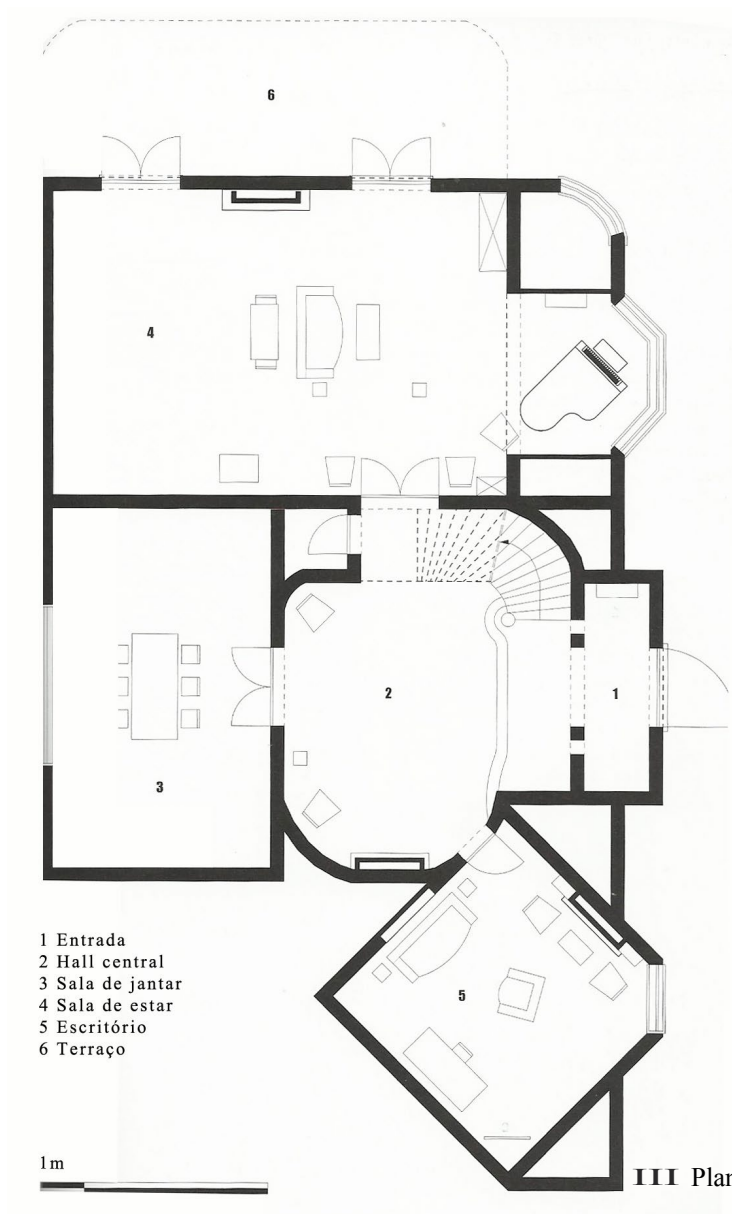
O estilo neo-Georgiano revela-se mais no interior, sobretudo no luxuoso hall central. Aqui, as superfícies brancas e brilhantes e os elementos inspirados no classicismo - como as duplas colunas toscanas, arquitraves, frontões, cornijas e molduras - conferem à mansão uma grandeza palaciana. O esquema de paredes claras e inspiração clássica podem ser também visíveis nos restantes quartos do piso térreo e do piso superior. Todo o interior é ricamente decorado e atesta a riqueza que, na realidade, Johnnie Aysgarth nunca teve. É uma "casa extravagante", como diz Lina, caracterizada por um lado pela tensão entre superfícies curvas e linhas sinuosas, e por outro, por frisos angulares e elementos verticais pronunciados.

A importância da casa, da sua arquitectura e decoração são enfatizadas pela personagem do designer de interiores Mr. Bailey. Hitchcock, no entanto, não era um aficionado do trabalho de decoração, o cineasta não apreciava o estilo *faux British* produzido pela equipa de design da RKO. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 140).

A casa Aysgarth chega mesmo a parecer algo na ordem do que Van Nest Polsgate faria. Arquitecto e decorador, Polsgate era o chefe do departamento artístico da RKO durante os anos 1930 e inícios da década de 1940. No entanto, nos seus últimos anos a liderar o departamento, o seu trabalho consistiu mais em supervisionar do que em criar, atribuindo-se algum do trabalho produzido nesta época a outros funcionários como Carroll Clark no caso de *Suspicion*. (Stein, *Filmography of Art Directors and Production Designers*, 234)

A espinha vertical da mansão - a escadaria imponente - fornece uma vista privilegiada do hall de entrada. Aquela conduz aos quartos onde mais uma vez podemos ver as paredes claras, colunas e cornijas a imitar o classicismo. Mas em vez de ser um refúgio, o quarto da protagonista torna-se uma sufocante armadilha. É na combinação do hall de entrada, da escadaria e do quarto de Lina que ocorre uma das cenas mais tensas do filme, o momento em que Johnnie percorre todos estes espaços para levar um copo de leite possivelmente envenenado à esposa. Esta cena em particular tornou-se uma das cenas mais aclamadas do cinema. O jogo de sombras que parece adornar o chão e as paredes da casa aumentando a sua aura de mistério. O copo de leite, iluminado por uma lâmpada no seu interior, contrasta com a fraca iluminação da casa nesse momento, sendo que mal conseguimos ver a própria cara de Johnnie.

Muitas foram as críticas ao final escolhido para o filme. Mas se nos centrarmos na



III Planta do piso térreo - Casa Aysgarth

forma como foram filmadas as tensões familiares através da relação das personagens com o espaço, os jogos de luz e a captura de atmosferas de mistério, percebemos que Hitchcock encontrou uma forma de manter o filme fiel à história original.

No início do século XX, o gosto em misturar diferentes estilos arquitectónicos e recorrer ao neoclassicismo não era apenas popular entre estrelas de cinema de Hollywood, mas também entre a classe alta brasileira. Isto é visível em *Notorious*, na mansão de Alex Sebastian, um nazi exilado no Rio de Janeiro. *Notorious* é, depois de *Rebecca* e *Suspicion*, uma outra variação do enredo gótico hitchcockiano em que uma heroína assustada está restrita a uma enorme mansão com um marido perigoso.

Filha de um espião nazi condenado, Alicia Huberman é contactada por um agente secreto americano que a convence a casar-se com Alex Sebastian (Claude Rains) para se infiltrar no grupo de exilados nazis no Rio de Janeiro.

A casa de Alex Sebastian é uma espécie de vila italianizada, situada na linha costeira periférica da cidade brasileira e é composta por um volume longo de dois andares com um telhado baixo de quatro águas com telhas cerâmicas. A entrada é marcada por um pórtico impressionante coberto com um frontão semicircular, suportado por duas colunas. (Steven Jacobs, 225-226)

Depois de passada a porta da casa, entramos num salão imponente com uma escadaria grandiosa. Este espaço, bem como a maioria dos quartos da casa, é ricamente decorado. Outras salas majestosas são, também, visíveis no filme: a sala de estar, a sala de jantar, a biblioteca, e um terraço com jardim que estão situados no piso térreo. No piso superior, Hitchcock mostra-nos os quartos da mãe de Sebastian e o de Alicia.

O quarto da protagonista, assim como o grande salão da entrada e a adega são muito importantes para a narrativa. No início da sua estadia na mansão, Alicia, acompanhada pelo mordomo, destranca todas as portas. Sendo dito que Sebastian tem consigo sempre a chave da adega, e sendo mostrado um close-up da fechadura da porta desta sala, percebemos que este espaço esconde um segredo importante.

Quando Sebastian começa a duvidar da sinceridade de Alicia passa a vigiar todos os seus movimentos, forçando-a a ficar em casa. A casa-refúgio nazi é então transformada de um local de espionagem numa armadilha claustrofóbica, em que as personagens se movem como peões num jogo.

No final do filme, quando Devlin invade a mansão para salvar Alicia de Sebastian e da sua mãe, percebemos que a situação se inverte. A presença de um agente secreto americano numa casa-segura nazi, alerta os restantes membros do grupo de Sebastian, que passa a partir deste momento a ser o prisioneiro da sua própria habitação.

A combinação de grandeza arquitectónica e claustrofobia é inegavelmente também o resultado da direcção artística de Albert D'Agostino, que introduziu um estilo caracterizado por ângulos bizarros e efeitos de iluminação impressionantes na RKO. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 229)



Casa Sebastian, vista exterior (*Notorious*)



Casa Sebastian, vista exterior (*Notorious*)



Entrada da biblioteca, casa Sebastian (*Notorious*)



Vista do grande salão a partir do patamar superior da casa. (*Notorious*)



Escadaria curva da casa Sebastian (*Notorious*)



Quarto de Alicia na casa Sebastian (*Notorious*)



Vista exterior da Mansão Bates.

Quarto de Mrs. Bates.

Em *Psycho*, não se trata de um romance gótico, mas está presente mais uma vez o tema de espaços secretos e misteriosos e uma casa vitoriana repleta de elementos carregados de simbologias. Aqui Hitchcock incursa em mais uma meditação sobre a casa e o lar.

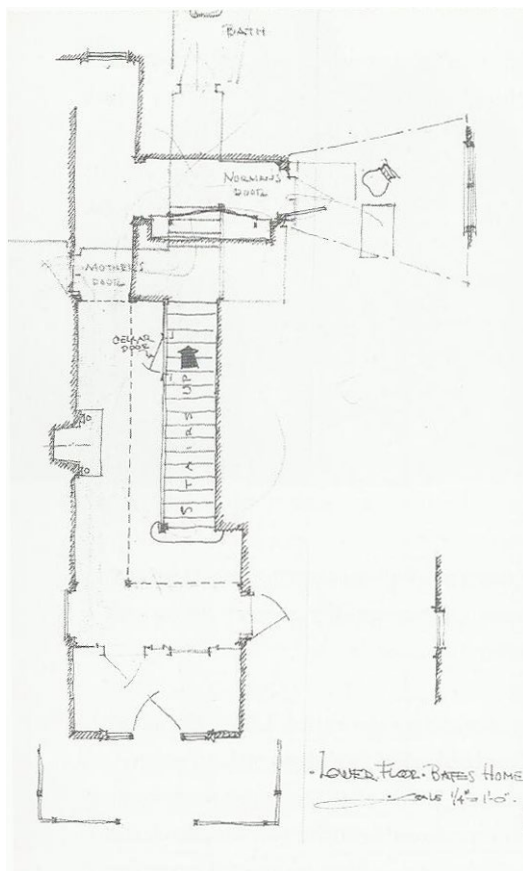
A casa Bates é um bom exemplo da arquitectura vitoriana folclórica popularizada na passagem do século XIX para o século XX em todos os estados Americanos. Isto é visível em elementos como a fachada simétrica, os telhados muito inclinados, as cornijas, e, no alpendre, os detalhes em madeira com secções transversais circulares, tais como balaústres. (Cohen, *Alfred Hitchcock: The Legacy of Victorianism*, 144)

A entrada da casa, no amplo alpendre, leva a um hall impressionante, ligado a um corredor que conduz à cozinha. Este hall de entrada é dominado pela escadaria de tiro que leva aos andares superiores onde se encontram os quartos de Norman e da sua mãe. As paredes destes espaços estão adornadas com pinturas vitorianas em molduras ornamentadas.

A casa Bates é de facto um reflexo da mente de Norman - os quartos cuidadosamente preservados. O quarto deste, ao qual se chega subindo mais um lanço de escadas, é ainda como o de uma criança. Já o quarto de Mrs. Bates está recheado com móveis vitorianos, uma lareira de mármore branco frio, um armário sumptuoso, e estatuetas. Neste tipo de interiores abarrotados, os moradores são transformados em fósseis e cada objecto carrega os traços dos seus habitantes. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 129)

Psycho não lida apenas com uma casa bizarra, mas também com o que esta representa. A descoberta do corpo de Mrs. Bates na cave deixa claro que toda a casa, e o quarto da mãe, em particular, são um túmulo. A mansão Bates é uma imagem muito poderosa, uma vez que é uma reminiscência de formas arquetípicas da arquitectura neolítica doméstica, em que os mortos são enterrados sob o piso ou seus ossos incorporados na subestrutura das casas. (Rykwert, *One Way of Thinking About a House*, 87)

A mansão Bates fez parte do cenário construído por Joseph Hurley e Robert Clatworthy e tornou-se um incontornável símbolo do cinema de terror de Hollywood, e uma das casas mais icónicas da história.



III Estudo preliminar da planta da casa Bates. (Retirado de *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, de Steven Jacobs)

De alguma forma muitos dos filmes de Hitchcock são histórias sobre uma casa ou uma justaposição entre duas casas, como em *Jamaica Inn*, *Rebecca*, *Notorious*, *Rope*, *Rear Window*, *Psycho* e *The Birds*. Na maior parte dos seus filmes britânicos, a casa surge como um lugar estável para as personagens. Mas em alguns dos seus filmes iniciais, como *The Lodger*, *Downhill*, *Easy Virtue*, *The Maxman*, *A Farmer's Wife*, ou *The Skin Game*, tensões dentro do seio familiar das personagens quebram esta ideia de estabilidade e segurança no lar.

“O espaço é parte da história e parece mover-se com ela. O espaço não é uma moldura estática, tem uma função dinâmica. Não é um lugar estável, deve ser considerado em termos da acção, percepção, trajectória, movimento, mudança, instabilidade. (...) O filme não mostra a casa construída mas sim a casa a construir-se a si mesma.”

Anne Goliot sobre o filme *Gaslight* de George Cukor

Em 1926, depois de ter trabalhado lado a lado com os cineastas alemães da década de vinte e de ter ficado marcado pelo expressionismo alemão e sobretudo pelo Kammerspielfilm, Hitchcock volta a Londres e realiza *The Lodger, a story of the London Fog*, aquele que considerou ser o seu verdadeiro primeiro filme.

A casa dos Bunting é o cenário do filme *The Lodger*. Esta é uma típica *terraced house* londrina, casas geminadas do período eduardiano (primeira década do século XX), construída num lote longo e estreito. Este tipo de casa responde a uma tipologia arquitectónica urbana muito comum em Londres. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 68)

Na forma como Hitchcock escolhe filmar o interior da casa encontramos muitas marcas da influência do cinema alemão no seu. A história muito centrada num ambiente doméstico e a escolha de filmar vários *close-ups* eram características do Kammerspielfilm.

Aquilo que mais se destaca na casa da família Bunting são as escadas. Na realidade é a única parte da edificação que sentimos que compreendemos e que conseguimos localizar mentalmente, é claramente o centro da estrutura desta casa que se desenvolve verticalmente. As restantes partes da casa vão sendo mostradas ao longo da película, mas em todos os momentos cruciais acabamos por nos encontrar novamente na escadaria.

O primeiro momento em que Mr. Bunting nos conduz ao interior da sua casa é através de uma entrada de serviço que dá acesso à cozinha. Esta entrada é na fachada tal como a porta principal, mas aquela situa-se a uma cota inferior à da rua, e a principal a uma cota ligeiramente superior.

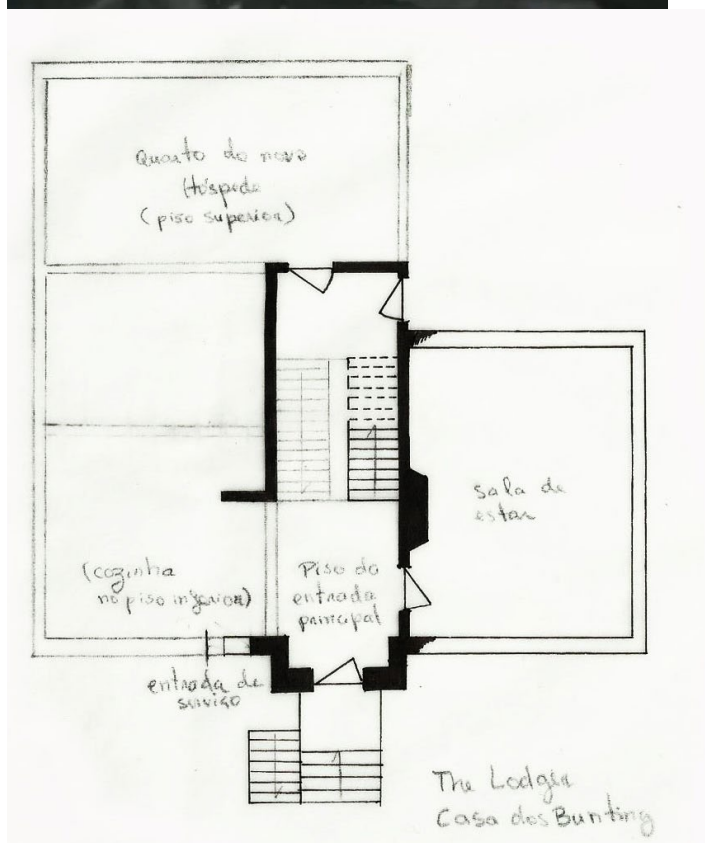
Outra questão curiosa é percebermos que a família usa sobretudo o espaço da cozinha para conviver e que apenas vemos a entrada principal a ser usada pelo novo residente. Embora a família Bunting seja dona da casa parece recluir-se do piso inferior, dando a impressão que a utilização dos dois pisos superiores é feita quase só pela personagem de Daisy e do novo hóspede.

Contudo, ao estudarmos o possível edifício encontramos muitas inconsistências espaciais. O primeiro andar, por exemplo, onde está alojado o misterioso inquilino, é difícil de compreender já que por vezes a personagem sobe apenas um lanço de escadas para entrar no quarto e outras vezes dois. Também a relação dos espaços interiores relativamente à rua é complexo de entender. Aqui Hitchcock aproveita a chamada “geografia criativa”

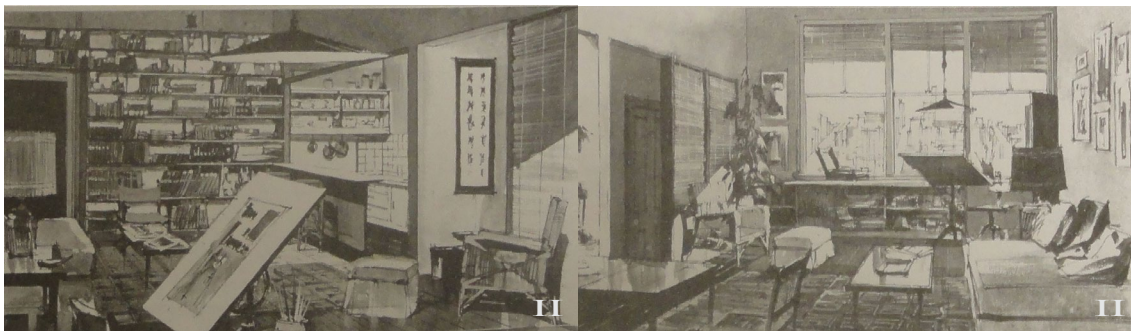
que os meios do cinema lhe permitem. O facto de existirem incongruências espaciais que impedem o espectador de desenhar um plano mental da casa contribuem para aumentar a tensão que este sente ao ver o filme. Não entendendo claramente a organização da casa, não sabe ao certo com o que contar, contribuindo este factor para um aumento do efeito de suspense.



Aqui é a primeira cena em que vemos o protagonista. A composição visual da imagem é notável. As linhas obliquas da escada parecem direccionar o nosso olhar para a porta.



Estudo da possível sobreposição de pisos e posicionamento dos espaços da casa dos Bunting mostrando que de facto a escada é o elemento central e determinante. (Este desenho foi feito a partir das plantas feitas por Bartel Brueneel para o livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*)



Set-design: desenhos de planeamento para o cenário da casa de Midge (imagens retiradas do livro *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic* de Dan Auiler)



Set-design: desenhos de planeamento para o cenário da casa de John Scottie, James Stewart, (imagens retiradas do livro *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic* de Dan Auiler)

Mas apesar da tensão existente, a casa em *The Lodger* ainda é um abrigo, um espaço seguro onde uma família vive harmoniosamente até à chegada do estranho hóspede.

Outros filmes de Hitchcock mostram a casa como abrigo ou mesmo apenas como reflexo da personagem que lá habita. Assim acontece com as casas de *Vertigo*. O apartamento de Midge é pequeno, moderno e sofisticado, adequado a uma designer, uma mulher claramente independente e destemida. Este *loft* parece situar-se num último andar extremamente elevado, o que deixa a personagem de James Stewart, John, desconfortável sempre que a visita. Já este, tem vertigens, e vive num rés-do-chão, numa casa com decoração extremamente simples, mas mais acolhedora.

Também em *Spellbound*, a casa do mentor da personagem de Ingrid Bergman, Dr. Constance, nos dá uma grande sensação de alívio e conforto. As duas personagens principais procuram abrigo junto ao velho doutor a meio da sua fuga, tornando-se este um momento que permite ao espectador respirar no meio da tensão constante.



Propriedade de Mark Rutland (*Marnie*)

Cenário de uma suposta rua em Baltimore onde se situa a casa de Bernice Edgar (*Marnie*)

Já em *Marnie* temos duas casas com efeitos diferentes. A casa de Bernice Edgar que surge como catalisadora de memórias reprimidas, e a casa de Mark Rutland (Sean Connery), uma casa de campo vitoriana, que é um misto de abrigo e prisão da protagonista perturbada. *Marnie* é uma história de alguém que não pertence a lugar nenhum, que se desloca de um lugar para outro, mas que parece não chegar a parte alguma. Como se a ausência de lar nos indicasse uma ausência de personalidade. O que no fundo se aplica perfeitamente a este filme, visto Tippi Hedren encarnar uma vigarista que muda de cidade e identidade frequentemente.

Marnie é ‘capturada’ pelo empresário Mark Rutland em Filadélfia que a obriga a casar-se com ele através de chantagem. Seguindo as regras da lógica hitchcockiana, a casa dos recém-casados - a casa da família de Mark - é apresentada como uma armadilha e uma prisão.

Cedo Mark compreende que Marnie tem sérios problemas psicológicos resultantes de alguma experiência reprimida da sua infância. É aí que decide levá-la à casa onde cresceu com a mãe, uma casa geminada situada junto ao porto de Baltimore. A imagem no fundo da rua, de um navio, bloqueia a saída e contribui para a sensação de prisão e claustrofobia criada pelas linhas de alvenaria das casas. Aqui Hitchcock, tal como já tinha feito em *Spellbound*, utiliza espaços e cores ou padrões como catalisadores de momentos de revelação de memórias reprimidas. A visita à casa da infância torna-se a etapa mais importante do conflito.

Hitchcock chegou a referir que considerava “Baltimore semelhante ao Norte de Inglaterra” pelas fileiras de casas e chaminés, e pelo orgulho nos degraus caídos que separavam a rua da entrada das casas. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 304)

"Muitos cineastas esquecem-se de como a geografia é importante para uma história. Eu escolhi Bodega Bay porque queria uma comunidade isolada que vivesse perto de uma cidade articulada. Bodega Bay é um lugar onde os habitantes sofisticados de São Francisco vão para passar o fim-de-semana. Tudo foi baseado na geografia. "

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 287

Como em, *Rebecca*, *Suspicion*, *Notorious* e *Psycho*, a casa não é apresentada como um lugar seguro, mas sim como um espaço sufocante, resultado de uma série de repressões. Com Hitchcock, não se trata de prisões literais, são a casa e o lar que são apresentados como eminentes espaços de confinamento.

Mas em *The Birds* atinge-se o auge de enclausuramento. Existe verdadeiramente uma reversão de papéis entre os pássaros e os humanos. Começamos por ver as personagens principais numa loja de animais, por ver Tippy Hedren transportar uma gaiola com pássaros raros até Bodega Bay, mas a partir daí são os humanos que passam a ficar aprisionados. A casa transforma-se numa prisão.

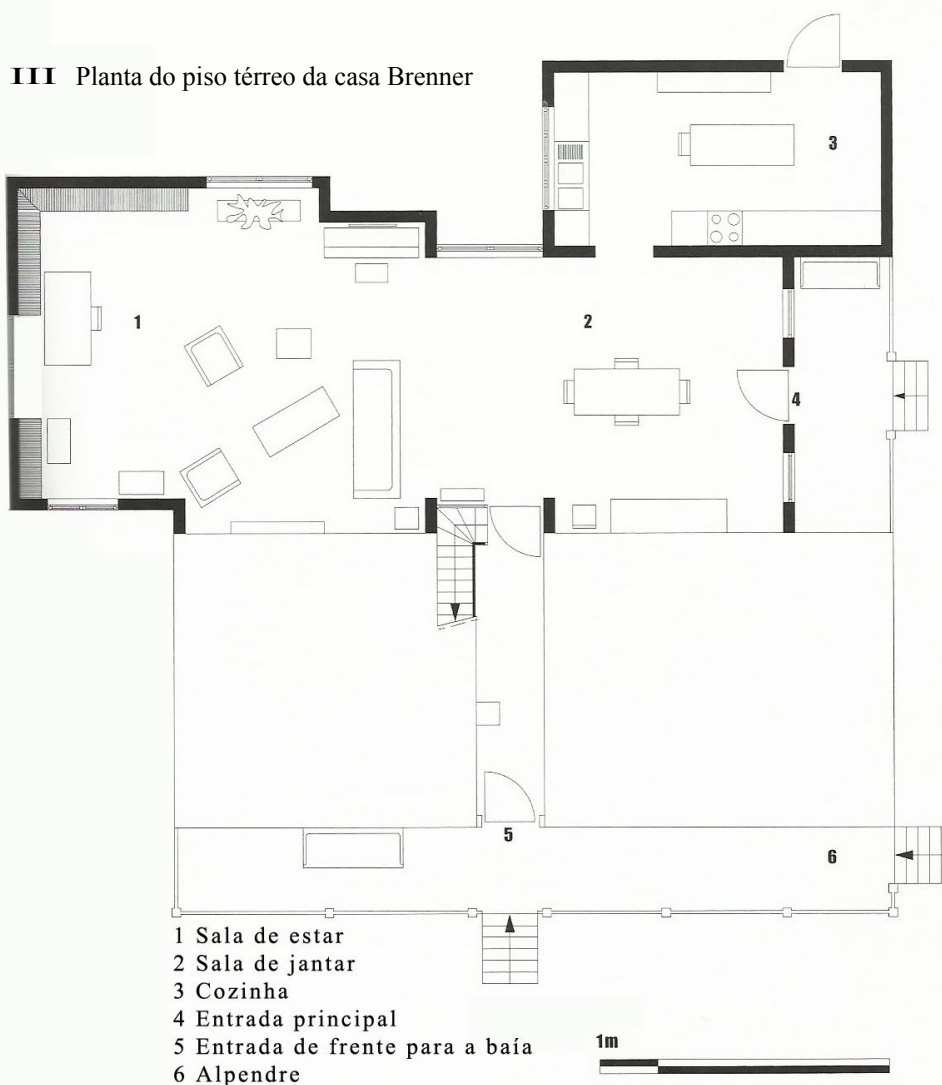
São vários os momentos do filme em que vemos o tema do confinamento, seja no início, quando vemos os pássaros nas gaiolas, como posteriormente numa cabine telefónica, na escola, no café e sobretudo na casa dos Brenner.

Esta casa situa-se em Bodega Bay, na Califórnia do Norte, perto de São Francisco. Hitchcock gostava de um local que parecesse isolado ao olhar humano, mas geograficamente perto de uma grande cidade.

Pelo que é visível no filme, a propriedade Brenner compreende uma casa, um jardim com uma cerca branca, uma garagem e um celeiro vermelho. Por meio de um pequeno porto, a casa Brenner é acessível por barco. Da casa em si apenas cerca de metade do piso térreo é visível: uma sala de estar, uma sala de jantar, um corredor e uma cozinha. O corredor dá acesso à escada que conduz ao piso superior onde estarão situados os quartos.

Quando filmou a casa, Hitchcock teve extrema atenção ao posicionamento dos actores no espaço. Em vários momentos do filme, em que a família Brenner e Melanie convivem na sala de estar e jantar, as personagens são posicionadas em diferentes pontos de distanciamento à camera, o que ajuda a criar a ideia de profundidade do espaço.

III Planta do piso térreo da casa Brenner



Vista do lago para a casa Brenner. (The Birds)

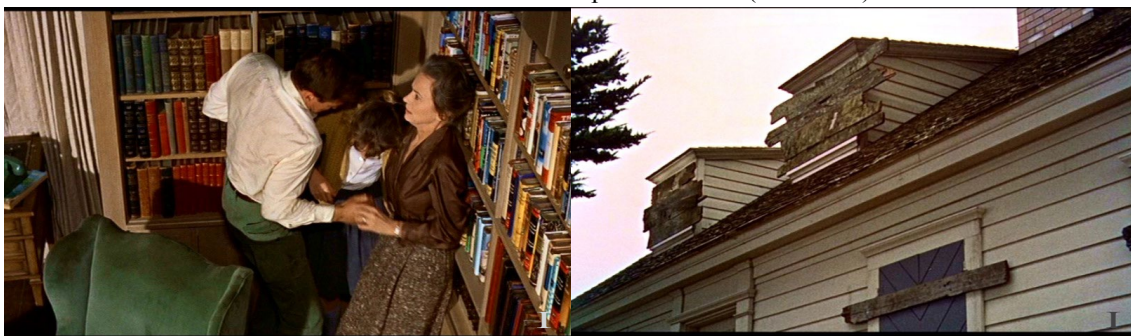


Casa Brenner e jardim.(The Birds)



Entrada lateral da casa Brenner. (The Birds)

Sala de estar - casa Brenner, actores posicionados a diferentes distâncias da câmara dão ilusão de profundidade. (The Birds)



As personagens parecem sentir-se atacadas pelas próprias paredes. (The Birds)

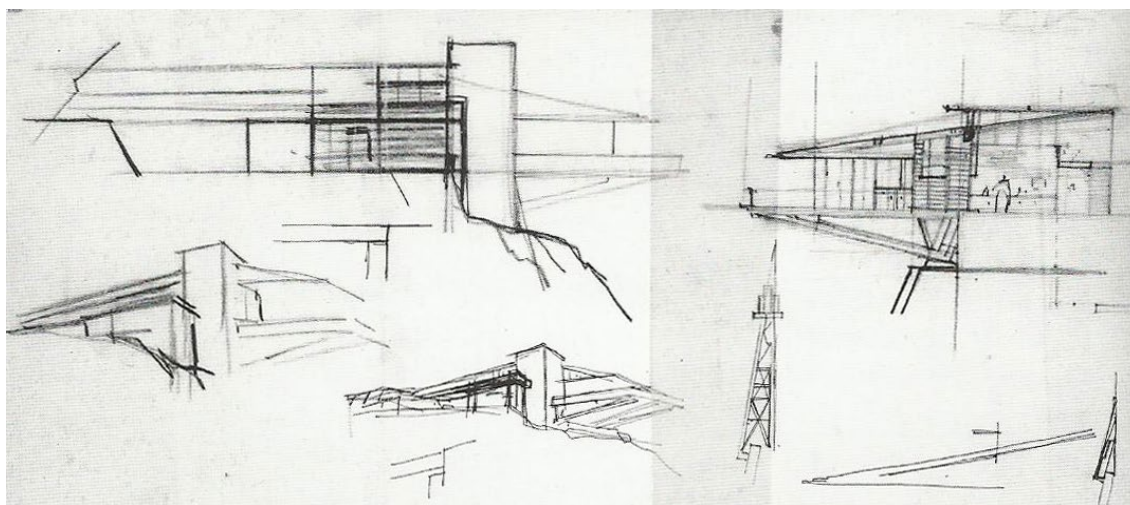
Quando os pássaros começam a atacar, Mitch decide tapar todas as aberturas da sua casa para prevenir mais ataques. (The Birds)

Também nos momentos dos ataques, a posição dos actores e a forma como são filmados é extremamente importante. Em certas ocasiões temos a sensação de que a própria casa ataca as personagens. Sentimos isto por exemplo quando Mrs Brenner e a sua filha se aninham atrás do sofá, num canto da sala, olhando para cima com medo, como se o próprio tecto se pudesse abater sobre elas.

O filme enfatiza a vulnerabilidade da casa de muitas formas: isolada e desprotegida, não é mais do que um abrigo de madeira, localizado entre as extensões intermináveis de água e céu. As paredes de madeira não são fortes e sólidas o suficiente para manter as aves hostis e agressivas fora. Para melhor se protegerem tentam tapar todas as aberturas da casa transformando-a numa caixa escura, num espaço claustrofóbico.

As janelas que normalmente permitem a entrada de luz e ar, aqui permitem a entrada do perigo, os pássaros em fúria.

Outro elemento que tem grande valor dramático no final do filme é a escada. A forma como Melanie parece sentir-se atraída por ela, para descobrir se o piso superior continua seguro. Esta subida acaba por levá-la ao mais violento ataque que sofre. Mais uma vez Hitchcock associa a imagem da escada à curiosidade das personagens e ao perigo.



III Esquços preliminares da casa de Vandamm, desenhados pelo departamento artístico da MGM.
(North by Northwest)

Já em *North by Northwest* a abordagem em relação à arquitectura distingue-se dos filmes de Hitchcock anteriormente mencionados. Aqui, a arquitectura faz a história avançar e condiciona a acção.

Usando mais uma vez o tema de confusão de identidade e de mal-entendido, Hitchcock conta a história de Roger O. Thornhill (Cary Grant), um homem confundido com um agente secreto que se vê envolvido numa perigosa conspiração e é perseguido pelo vilão Philip Vandamm. A casa deste, juntamente com o Monte Rushmore, é o cenário das sequências finais do filme.

A localização da casa de Vandamm é na região de Black Hills, perto de Keystone, Dakota do Sul. Além das semelhanças estilísticas com a arquitectura de Frank Lloyd Wright, esta casa é remanescente da noção das ‘prairie houses’ (casas da pradaria) na sua tentativa de harmonizar a natureza e o construído. Combinando a noção de cabana idílica com a modernidade de uma penthouse, esta casa une natureza e cultura, o natural e o artificial.

Embora Hitchcock em entrevista com Truffaut tenha falado simplesmente de uma “maquete em escala pequena de uma casa de Frank Lloyd Wright,” o edifício inequivocamente Wrightiano foi criado pelos cenógrafos da MGM: William A. Horning, Merrill Pye, Henry Grace, and Frank McKelvey (Sennett, *Setting the Scene*, 181 – 85). Trabalharam sob a supervisão do designer de produção Robert Boyle, que já tinha trabalhado antes com Hitchcock.

Esta casa acabou por se tornar numa obra-prima da arquitectura cinematográfica, tendo sido combinados habilmente filmagens do local, *matte-shots* e algumas partes da

casa em maquete em tamanho real.

Além do relativo modernismo da penthouse de Phillip e Brandon em *Rope*, e os apartamentos de Scottie e Midge em *Vertigo*, esta é a única casa verdadeiramente modernista da filmografia de Hitchcock. Não é em vão que esta luxuosa casa é habitada por um vilão. Tanto o gosto pelas artes como a predilecção pela arquitectura moderna são considerados símbolos de malícia em Hollywood. Na cultura popular norte-americana desde os anos trinta, a arquitectura moderna foi considerado adequada como local de trabalho mas não para a habitação da classe média. A Hollywood clássica reservava o direito de morar em ambientes modernos a jovens solteiros, aos extremamente ricos, às mulheres 'fáceis', e, acima de tudo a "personagens más, egoístas, obsessivas, e motivadas pelos prazeres da carne" (Rosa, *Burning Down the House: Modern Homes in the Movies*, 159). Apesar das aspirações utópicas do modernismo, a sua utilização no cinema estava geralmente associada ao controle, à crueldade e à vaidade.

Casas em *single-set films*.

Outro exemplo do interesse óbvio de Hitchcock pela arquitectura são os seus notáveis filmes filmados num só set, o que contribuiu explicitamente para explorar os confins do espaço cinematográfico: *Lifeboat*, *Rope*, *Dial M for Murder* e *Rear Window*.

Para além disto, muitos outros filmes de Hitchcock concentram a acção apenas em um ou dois edifícios, tais como *Jamaica Inn*, *Rebecca* e *Notorious*. Nestes filmes, o espaço é gradualmente construído através da encenação mas eventualmente adquire uma qualidade autónoma: ainda que os espaços sejam criados através de processos cinematográficos, como a filmagem e a edição, tudo sugere que aqueles existem independentemente da câmara.

Uma exploração gradual do espaço e a sugestão de que os espaços filmados existem para além do olhar da camara, atinge maior dimensão ainda quando o filme se passa num

só lugar.

Nestes filmes, o cenário e a narrativa fundem-se em um. Estas películas são um desafio em termos de edição, sendo que a acção se passa num só local e se tende a querer que o espectador seja transportado, ainda assim, pelas várias partes deste espaço.

Peter Wollen escreve que “nestes filmes, ficamos pouco a pouco familiarizados com o lugar, construindo-o na nossa memória, criando associações e expectativas, os nossos próprios simbolismos e os nossos próprios mapas mentais”. Em filmes como estes, o cenário e a narrativa tornam-se inseparáveis e intrinsecamente ligados. O que acontece não pode ser separado de onde acontece. Acção e lugar, cenário e narrativa tornam-se numa só peça. Consequentemente a narrativa dos filmes passados num só lugar depende muito da tensão que existe entre exterior e interior. O espaço interior representa muitas vezes uma percepção subjectiva enquanto o exterior representa a realidade. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 29)

Para além da tensão entre interior e exterior há também a tensão entre o que a câmara mostra e o que não mostra. Muitas vezes, o que fica fora do ecrã é enfatizado pela aparente ausência da percepção desse espaço pelas personagens. Hitchcock gostava de usar a tensão criada pela curiosidade de não se saber o que está para além do que a câmara mostra para despertar um sensação de receio e angústia. O espaço que não se vê pode esconder inúmeros terrores. Ora num filme que se passa numa única casa, por exemplo, como *Rope*, é impossível não termos curiosidade de saber como seria o resto da casa. Como seria simplesmente olhar para aquela sala do lado oposto, ver a “quarta parede”.

Nem sempre temos informação sobre a ‘quarta parede’ nos filmes de Hitchcock, muitas vezes pelo ponto de vista em que as cenas são filmadas e pelo tamanho reduzido do espaço. Ainda assim a ‘quarta parede’ tem um elevado valor simbólico e emocional em termos de impacto espacial cinematográfico, a partir do momento em que por vezes revela, de forma algo atrasada, os limites do espaço – um efeito especialmente importante em filmes de set-único.

Em 1944, Hitchcock realizou *Lifeboat*, considerado o seu primeiro filme em single-set. Este filme conta a história de um grupo de sobreviventes de um navio que se afunda num conflito durante a Segunda Guerra Mundial, que ficam forçados a partilhar o espaço de um pequeno bote salva-vidas durante dias.

A sua segunda película filmada num só cenário é *Rope*, em 1948. Embora tenha sido a primeira deste género a ser focada num espaço doméstico, é provavelmente o mais notável dos seus single-set films (filmes com um único cenário), porque o seu confinamento espacial é conectado a um suposto take único. O uso de um só cenário, aparentemente filmado em contínuo, contribui significativamente para a sensação de enclausuramento e claustrofobia.

Rope parece ser feito sem cortes e com a câmara num movimento contínuo, ocorrendo praticamente em tempo real, entre as 7.30 e 9.15 da noite. Este efeito é conseguido por Hitchcock filmar takes de 10 minutos seguidos, e escondendo os cortes inevitáveis através de close-ups de superfícies escuras o que permitiu à sua equipa mudar a bobina. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 272 / ver também Bauso, *Rope: Hitchcock's Unkindest Cut e Wollen, Rope: Three Hypotheses*, 177-78).

Esta *penthouse* de Manhattan está situada num bairro afluente onde, desde o final de 1920, apartamentos modernos foram construídos para uma classe alta metropolitana com gosto pelo luxo discreto (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 268). Os habitantes desta habitação são Brandon (John Dall) e Phillip (Farley Granger), dois jovens solteiros que estrangulam um amigo da faculdade, David Kentley (Dick Hogan) apenas pela emoção de cometer um crime. Os dois *dandies* escondem o corpo do amigo num baú na sala de estar. Numa tentativa de aumentarem ainda mais a adrenalina do crime que cometeram decidem convidar o pai, a tia e a noiva de David, a vítima, para jantar. Convidam ainda o ex-namorado de Janet, e Rupert Cadell (James Stewart), um antigo professor universitário dos assassinos e da vítima. Ainda não completamente satisfeitos com o perigo de serem descobertos, decidem mudar o jantar para a sala de estar, usando o baú, onde esconderam o corpo, como mesa.

Depois de uma vista inicial da rua, toda a acção se desenrola no interior do apartamento, que consiste numa sala de estar dominada por uma janela panorâmica, um corredor, uma sala de jantar e uma cozinha. Não há indicação exacta da localização da casa de banho ou dos quartos embora se refira que há dois.

Surgindo nos anos vinte, a *penthouse*, mais do que a mansão, tornou-se a residência por excelência dos ricos e poderosos; a verticalidade que era a marca registrada de Nova Iorque era a base da sua mística (Sanders, *Celluloid Skyline*, 245-46). Tornou-se no derradeiro símbolo para um tipo de habitar elegante, moderno e metropolitano. Um resultado do boom de construção de arranha-céus, a *penthouse* também se abriu visualmente à metrópole por meio das suas grandes janelas. O apartamento de Brandon



Porta de entrada (*Rope*)



Sala de jantar (*Rope*)

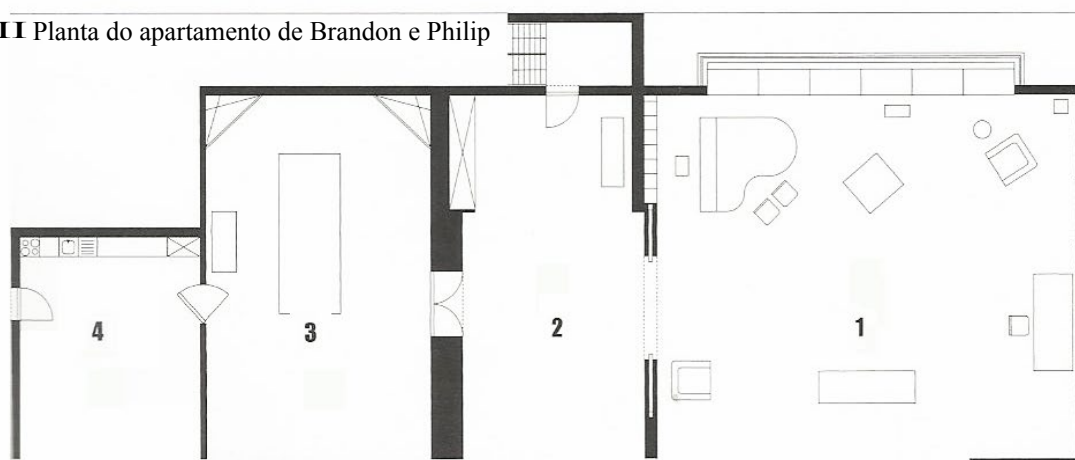


Sala de estar (*Rope*)



Sala de estar (*Rope*)

III Planta do apartamento de Brandon e Philip



1m

1 Sala de estar 3 Sala de jantar
2 Hall de entrada 4 Cozinha

e Phillip oferece uma vista deslumbrante de Manhattan, incluindo alguns dos seus mais icônicos monumentos, como o Empire State Building, a Catedral de St Patrick, o Waldorf Astoria Hotel, o Radio City Music Hall, o Chrysler Building, o City Bank Trust Building, e o Woolworth Building.

Hitchcock manteve a regra da variação do tamanho da imagem em relação à sua importância emocional. De qualquer modo, a sensação de claustrofobia do filme é inequivocamente o resultado tanto dos longos takes como das limitações do movimento da câmara dentro de um só espaço (Perkins, *Rope*, 12). Ao fazer o filme desta forma, o cineasta consegue mesmo aprisionar a audiência e torná-la cúmplice no assassinato. Como resultado, foi construído um cenário que parecia conter tanto a acção como o público. Um pouco como acontece também em *Dial M for Murder*.

Tanto o espaço cénico não convencional como os movimentos de câmara complexos exigiam procedimentos originais na concepção e construção do cenário. Esta tarefa foi atribuída a Perry Ferguson, director artístico do filme *Citizen Kane* de Orson Welles (1941). *Rope* foi filmado no estúdio da Warner Brothers, onde foi colocado um chão especial para garantir que não haveria nenhum rangido à medida que a pesada câmara, montada num carrinho especial construído para este filme em específico, se movesse pelo espaço. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 274 e Turner, *Rope: Something Different*).

William Ziegler, editor, teve de editar o filme antes de este ser filmado, tendo usado a casa de bonecas da sua filha para planear os movimentos da câmara e a posição dos actores. Hitchcock também estudou os movimentos de câmara e dos actores num quadro negro “como uma táctica futebolística”. Mesmo o chão do cenário estava dividido em quadrados de cerca de 30 cm de lado, e círculos numerados que indicavam as posições dos actores. (Hitchcock, *My Most Exciting Picture*, 276).

De modo a mover uma câmara livremente num apartamento com quatro espaços distintos em takes de dez minutos seguidos, Hitchcock precisava daquilo a que chamou de apartamento “desmontável”. O elemento básico eram as chamadas ‘wild walls’, paredes do cenário que podiam ser movidas facilmente por estarem presas a um sistema de carris posicionado a cerca de 2,5 metros acima do chão. Assim, assistentes de cena podiam tirá-las do caminho quando a posição da câmara assim o exigisse. Até as diferentes peças de mobiliário estavam montadas sobre pequenas rodas para que pudessem ser afastadas sempre que fossem inconvenientes aos movimentos da câmara. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 277)

O cenário de *Rope* era uma máquina cénica virtuosa. Pallasmaa compara este cenário sofisticado a famosas casas modernas e mecanizadas com componentes dinâmicos e



Cenário da sala de estar em *Rope*, é possível ver o sistema de carris no tecto que suportavam as paredes deslizantes, e o complexo sistema de iluminação em estúdio.

flexíveis, tal como a Casa de Vidro de Pierre Chareau (1929) com suas unidades móveis, ou as casas mecanizados dos Archigram na década de 1960. (Pallasmaa, *The Architecture of the Image*, 54-55).

A organização espacial de *Rope* remete à ideia das matrioskas: através de um único take, um espaço cinematográfico criado num estúdio de som, dentro do qual há um ciclorama artificial do skyline de Nova Iorque, e um cenário de um apartamento fechado, dentro do qual está um baú de madeira, no interior do qual está um cadáver (Kehr, *Hitch's Riddle*, 11). Juhani Pallasmaa refere mesmo que o baú não é apenas um local de armazenamento neutro, mas a nível simbólico, um caixão e um altar fúnebre. (Pallasmaa, *The Architecture of the Image*, 57)

Apesar da enorme janela panorâmica, o apartamento transforma-se num típico interior claustrofóbico Hitchcockiano.

A janela, na verdade, oferece a única saída para o domínio público e enfatiza tanto a intimidade como o confinamento do interior. Brandon e Phillip com a sua arrogância transformam a *penthouse* numa armadilha: em primeiro lugar para David, a vítima, e depois para si mesmos. (Leitch, *Find the Director and Other Hitchcock Games*, 139)

Em 1954 estreiam *Dial M for Murder* e *Rear Window*, os restantes dois filmes de Hitchcock confinados a um só cenário. *Dial M for Murder* foi realizado primeiro e marcou o início da colaboração entre Hitchcock e Grace Kelly.

O filme conta a história de Tony Wendice (Ray Milland), um playboy insensível que se casou por dinheiro, que começa a preocupar-se quando descobre que a sua esposa rica, Margot (Grace Kelly), se envolve com um escritor americano (Robert Cummings). Sentindo que o seu casamento e consequentemente a sua segurança financeira podem estar em risco devido a esta relação, Tony planeia assassinar Margot. Tentando planejar um assassinato perfeito, Wendice chantageia um antigo conhecido para que este cometa o crime. A película é a adaptação ao cinema de uma peça teatral popular de Frederick Knott. Embora Hitchcock tenha referido que *Dial M for Murder* não tinha especial interesse para si, transformou-o de um rotineiro filme sobre um assassinato num tenso thriller psicológico explorando o cenário claustrofóbico do apartamento dos Wendice. (Trivia, IMDB)

O apartamento do casal é o cenário da história. A morada que Tony Wendice dá a Lesgate, o homem que supostamente irá matar a sua mulher, 61A Charington Gardens em Maida Vale, corresponde a um afluente bairro londrino definido por grandes mansões Eduardianas. Este apartamento está localizado no piso térreo da mansão.

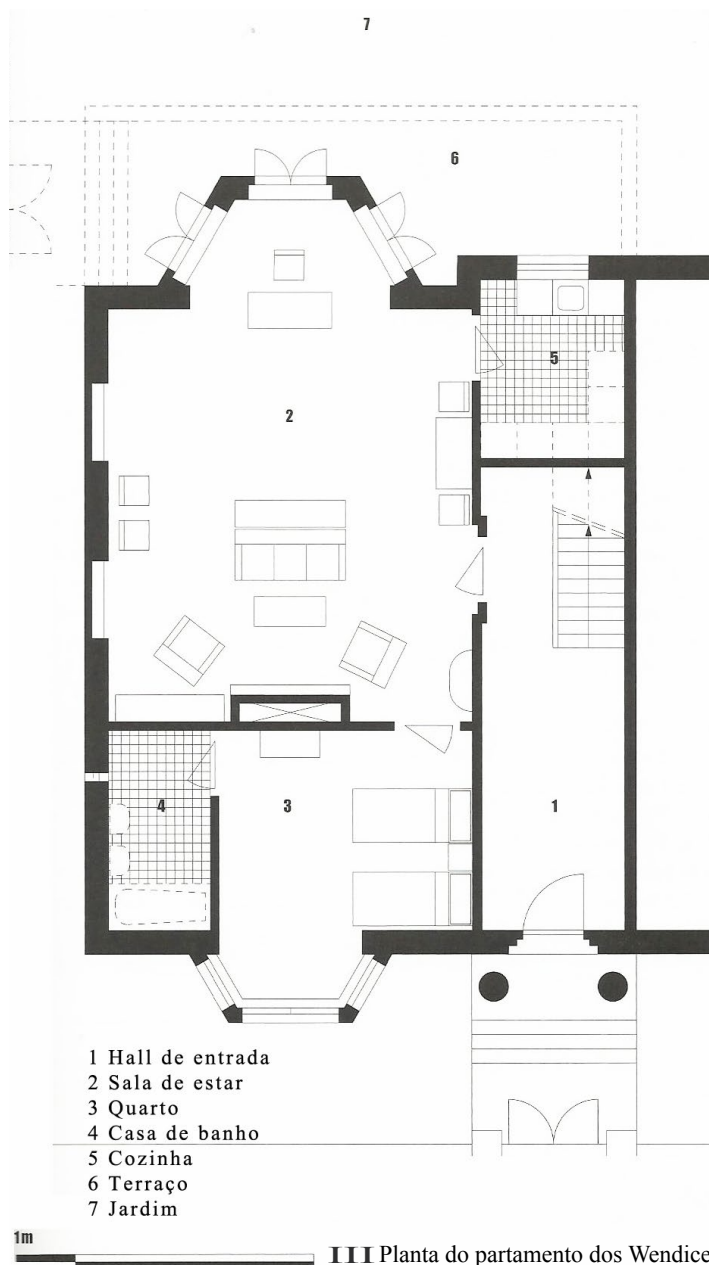
Originalmente, Hitchcock desejava filmar *Dial M for Murder* em Londres pela autenticidade, mas a Warner Brothers não apoiou a ideia. Ainda assim, Hitchcock exerceu como habitualmente um controle quase total sobre o Design de Produção, tendo em conta os mais pequenos detalhes. "Eu até tinha o chão feito com azulejos reais, de modo a obter o som dos passos", disse Hitchcock. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 212)

Uma nota de um gabinete interno de comunicação da Warner Brothers revela que Alfred Hitchcock haveria pedido a gravação de sons do trânsito londrino para ser usado nas cenas exteriores do filme. O realizador considerava que havia uma grande diferença nos ruídos de tráfego ingleses e americanos, incluindo os sons das buzinas britânicas. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 105)

A organização espacial do apartamento dos Wendice é simples: a porta de entrada dá directamente para a sala de estar; de um lado estão as janelas que dão para Charington Gardens - estas abrem para um terraço pavimentado e um pequeno jardim privado; na

parede oposta está a lareira e na mesma parede encontra-se a porta que dá para o quarto.

Quando estamos dentro do apartamento e a porta da entrada está aberta, vemos a estreita passagem que leva à porta da rua. O chão desta passagem está coberto com azulejos e por isso os passos fora do apartamento são facilmente ouvidos. Neste espaço estão também as escadas de acesso aos apartamentos dos pisos superiores. (Ted Sherdeman,



Sala de estar e porta de acesso ao quarto



Sala de estar, visível a quarta parede



Sala de estar, janelas viradas para o jardim



Quarto de Tony e Margot.



Tony explica detalhadamente, no espaço, a Lesgate como cometer o crime. (*Dial M for Murder*)

Story Outline for Dial M for Murder, 5).

Hitchcock marca de várias formas os limites do apartamento. Na cena em que Tony instrui Lesgate sobre como executar o assassinato, Hitchcock opta por filmagens com a câmara num ponto mais elevado resultando num ponto de vista quase aéreo da sala. Estes pontos de vista não só contribuem para demarcar os limites do espaço como para dar ao espectador a sensação de fazer parte do plano. As quatro paredes da sala de estar do apartamento são mostradas no filme. O mesmo tipo de filmagem é usado na cena em que a polícia inspecciona a casa. Posteriormente Tony Wendice faz uma visita guiada pela casa e pelo jardim ao inspector Hubbard. Além disso, neste filme sobre um assassinato executado por meio de utensílios domésticos, os confins do apartamento são também demarcados por elementos como a porta e as chaves. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 107)

É importante termos noção da planta da casa quando vemos a filme. Estamos tão envolvidos nos planos de Tony que queremos compreendê-los na perfeição. Em *Dial M for Murder*, Hitchcock transforma-nos em cúmplices do crime. Hitchcock gostava de jogar com a psique humana e mostrar que jogando do angulo certo, todas as pessoas que vissem o filme estariam a torcer pelo vilão.

Hitchcock optou por não abrir a dramatização ao exterior. Hitchcock admitiu que respeitou quase ‘submissamente’ as origens teatrais da narrativa. O cineasta simplesmente afirmou que " pode simplesmente dispensar-se de tudo isso, e ser honesto e admitir que é uma peça de teatro filmada e que tudo o que podemos fazer é tirar o público da plateia



O apartamento de Jefferies. (*Rear Window*)

Apartamento de um dos vizinhos de Jefferies.

e colocá-los no palco juntamente com os actores”. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 212).

De seguida, filmou *Rear Window*, um filme tão marcante a nível das relações espaciais, que se tornou incontornável para quem pretende estudar o papel da arquitectura no cinema.

O apartamento de *Rear Window* é a residência de LB Jefferies (James Stewart), um fotógrafo confinado a uma cadeira de rodas devido a uma fractura na perna. Ao passar o seu tempo a observar os seus vizinhos através da janela que dá para o pátio, apercebe-se de alguns movimentos suspeitos de Lars Thornwald (Raymond Burr) passando a acreditar que este tenha assassinado a própria mulher.

Este apartamento é um pequeno estúdio com cozinha, estando esta tapada por uma estante de livros, e uma casa de banho que nunca é vista em detalhe. Não é claro se há um quarto separado. A janela está virada para um pátio cercado pelas paredes traseiras de um edifício de três andares revestido a tijolo. A única abertura visível deste pátio é um estreito beco que leva a uma rua paralela.

Não foi dada apenas atenção aos detalhes no apartamento de Jefferies, cerca de uma dúzia de apartamentos desempenham um importante papel na acção sendo objecto de observação constante por parte do protagonista. O cenário continha vários detalhes muito bem considerados (Krohn, *Hitchcock at Work*, 141). Num memorando não assinado da Paramount podia ler-se "Hitchcock sente que devido ao facto de ter de estar sempre saltar entre os vários apartamentos, a cor das paredes de fundo dentro dos apartamentos, assim

como a cor do guarda-roupa, vão ajudar a orientar o público mais rapidamente do que qualquer outra coisa.” Tal atenção meticulosa aos detalhes deu ao cenário o seu ar realista e inquietante ao mesmo tempo - uma sensação de ameaça e perigo gradualmente penetra num ambiente quotidiano e familiar (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 285).

Logo no início do filme a câmara explora o apartamento de Jefferies e os seus pertences. É uma ilustração perfeita da forma como Hitchcock apresenta uma história visualmente: passando por uma câmara fotográfica partida, uma fotografia de um acidente de carro de corridas, fotos de guerra, todo o tipo de equipamento fotográfico, e pilhas de revistas. A casa e o seu conteúdo explicam-nos o seu habitante, metade homem, metade câmara, sem necessidade de diálogo ou legendas.

Como Steven Jacobs afirma, lidando com a representação social e a sua dialéctica entre formas codificadas de voyeurismo e exibicionismo, a película é muito mais do que simplesmente "um comentário sobre a alienação da vida urbana" (Fawel, *Hitchcock's Rear Window*, 112). *Rear Window* anuncia um espaço urbano pós-moderno, onde os limites já não são definidos por estruturas arquitectónicas, mas pelo ecrã e pela lente (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 295).

Imagens I *Still-shots* recolhidos directamente dos respectivos filmes

Imagem II retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de Dan Auiler

Imagem III retirada do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

A ESCADA

"Escadas são muito fotogénicas."

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*

Uma das imagens mais ricas da arquitectura é a escada, que possui abundância de conotações metafóricas e simbólicas. Quando existe, a escada é a espinha dorsal do lar. É, simultaneamente, um palco e um auditório. É também uma configuração vertical do labirinto com as associações consequentes de vertigem e sensação de desorientação.

Logicamente as escadas surgiram como uma solução para um problema, mas a História mostra o valor simbólico desde sempre associado a estas. Confúcio numa das suas histórias, refere a escada, de uma forma metafórica, como meio de atingir a altura divina e estabelecer uma ligação entre a terra e o céu. Dentro da simbologia religiosa ligada a este elemento arquitectónico, todas têm algo em comum, simbolizam o surgimento da luz, do sol, e o caminho até aos deuses. (Lydie Decobert, *L'escalier Dans le Cinema d'Alfred Hitchcock*, 9)

Na maioria dos filmes de Hitchcock a escada é um elemento amplamente explorado. Seja o cenário de momentos climáticos, de fuga ou desafio, a escada é uma figura importante da retórica em Hitchcock, é um símbolo poderoso, um elemento arquitectónico rítmico, que cria uma dinâmica desenvolvida em quase todos os seus filmes.

Como a coluna vertebral do espaço doméstico, a escada apresenta-se como palco para a tensão psicológica. Além disso, nos filmes de Hitchcock, a escada geralmente conduz-nos a perigos, uma vez que acompanha a presunção cognitiva das personagens. O cineasta, considerado o mestre do suspense, utiliza frequentemente este elemento arquitectónico para explorar este sentimento: passo a passo avançamos, mas ao mesmo tempo o desfecho é adiado. (Lydie Decobert, *L'escalier Dans le Cinema d'Alfred Hitchcock*, 220)

Por outro lado, a escada permite criar mais dinamismo espacial sendo que apresenta vários níveis e distâncias e permite não só colocar as personagens a diferentes alturas e distâncias, como possibilita que a cena seja filmada de mais ângulos.

A escada é o cenário por excelência de cenas de suspense, seja em *Vertigo* (na igreja), *The Man Who Knew Too Much* (na embaixada), ou até em aparições minimalistas como em *Dial M for Murder*, quando Tony esconde a chave, que servirá para Lesgate entrar na sua casa durante a noite e matar Margot, num dos degraus das escadas do edifício.

Também associada ao suspense, a actividade de subir ou descer escadas, é muitas vezes ligada a outro tema recorrente de Hitchcock: o da figura em suspensão, parada em situação indefinida, que provoca ansiedade aos espectadores.

Em alguns filmes de Hitchcock as descidas são menos perigosas do que as subidas. Aquelas muitas vezes conduzem mesmo ao conhecimento ou a um final feliz. Em *Notorious*, por exemplo, na cena final passada na grande escadaria da casa de Sebastian, este sobe alguns degraus em desespero enquanto observa Devlin e Alicia descer em direcção à porta e à libertação.

Ao mesmo tempo que o cineasta pode ser muito fiel ao simbolismo tradicional da descida para as profundezas do inconsciente, como em *Spellbound* e *Marnie*, também o consegue fazer com um cinismo surpreendente: a sequência do baile de máscaras em *Rebecca* é um exemplo disso. A meio caminho da descida triunfal da jovem esposa de Maxim, que acredita estar a descer em direcção a um conto de fadas, é parada pela clara ira do marido que apenas a consegue ver como o espectro de Rebecca quando esta usou um vestido igual.

Já o movimento contrário, a subida, conduz muito frequentemente ao destino terrível das personagens. Em *The Birds*, Melanie sobe as escadas em direcção ao quarto de Cathy, onde é atacada quase fatalmente por pássaros enfurecidos. Em *Psycho*, Arbogast sobe as escadas à procura de Mrs. Bates e acaba a ser esfaqueado no topo. Em *Frenzy*, Babs e Rusk sobem as escadas em direcção ao apartamento do último, sem Babs imaginar o destino que a espera.

Em *Suspicion*, por outro lado, temos uma subida que significa perigo, mas não para a pessoa que sobe as escadas e sim a que a espera. Aqui é Cary Grant que leva o copo de leite, possivelmente envenenado, à esposa, no piso superior. Também em *Strangers on a Train*, Guy sobe as escadas da casa dos Antony, supostamente com a intenção de cometer um crime, embora na verdade o seu objectivo fosse denunciar Bruno ao seu pai.



Esta escadaria da embaixada britânica é importante na cena em que os McKenna descobrem que o seu filho está a ser retido neste edifício, e a personagem de Doris Day, canta uma música conhecida por Hank (o filho) para que este a ouça no piso superior e venha ao seu encontro. (*The Man Who Knew Too Much*)



Escada do edifício onde habitam Margot e Tony Wendice, e onde o último esconde a chave que permitirá a Lesgate entrar na sua casa. (*Dial M for Murder*)



Marnie aninha-se na base das escadas no momento de revelação do filme. A escada pode representar a descida para o conhecimento. (*Marnie*)



Mrs. De Winter desce as escadas feliz e na expectativa de ter uma noite encantadora, mas volta a subi-las envergonhada e em desespero. (*Rebecca*)



Melanie sobe a escada movida pela curiosidade e acaba por ser atacada pelos pássaros. (*The Birds*)



Arbogast sobe também em direcção a um destino fatal em que será assassinado. (*Psycho*)

As cenas que envolviam escadas eram muitas vezes das cenas mais desenhadas e planeadas. Por exemplo, em *Vertigo*, foram feitos vários esboços e cortes elaborados da torre da igreja (Missão de São João Baptista, na Califórnia). O desenho agia como indicador do funcionamento da escada, esclarecia onde se deviam deter as personagens, quais os pontos de vista da câmara, e os efeitos pretendidos. (Dan Auiler, *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic*, 30)

A sequência chave em *Vertigo* passa-se, de facto, na Missão de São João Baptista (Califórnia), na torre da igreja, quando Scottie força Lucy a subir, numa espécie de tortura psicológica da qual não chegamos a perceber quem sofre mais, a assustada e culpada Lucy, ou Scottie que tem medo de alturas.

O facto de Scottie sofrer de vertigens é essencial neste filme, já que condiciona a sua relação com todos os espaços. Primeiro na perseguição inicial, segundo no apartamento de Midge, e por último e mais significativo, na escada em espiral da torre da igreja.

Também em *Vertigo* a subida das escadas conduz a um destino fatal. Em ambas as cenas do filme nas quais as personagens de James Stewart e Kim Novak estão na torre igreja, é mostrada apenas a subida para a torre que termina sempre em tragédia, da primeira vez encenado pelo marido de Madeleine, e da segunda terminando, de facto, fatalmente para Lucy.

Nesta cena finalizante, Hitchcock opta por usar perspectivas horizontais em todos os momentos imediatamente anteriores a Scottie abrir a porta que dá para as escadas da torre. Quando a câmara entra na torre, imediatamente as perspectivas passam a ser verticais para acentuar as vertigens do protagonista.

Em *Blackguard*, um violinista, interpretado por Bernard Goetzke, sonha que é recebido no céu pelos anjos: completa uma subida frenética de uma escada sem princípio nem fim emergindo das nuvens, sob o olhar atento de bonecos, gnomos, crianças e atletas, dispostos sobre os degraus por ordem de tamanho. Neste filme Hitchcock é o director artístico e não o realizador. (Lydie Decobert, *L'escalier Dans le Cinema d'Alfred Hitchcock*, 10)

Em *The Lodger*, considerado pelo cineasta como seu primeiro filme, é estabelecida uma atmosfera inquietante. Mais de quinze minutos após o filme começar aparece pela primeira vez o protagonista: a imagem das escadas que parecem conduzir o nosso olhar para a porta tornam mais dramático o momento em que Mrs. Bunting a abre e vemos pela primeira vez o misterioso recém-chegado hóspede. Neste filme sentimos de facto que as escadas são a espinha dorsal da casa, em constante foco. Entre os espaços mais filmados – a cozinha onde a família aprecia conviver, o hall de entrada, e o quarto do novo hóspede – todos ligados pela estrutura da escada.

A casa Moat, em *Easy Virtue*, tem um grande salão que é dominado por uma escadaria



Torre da Missão de São Baptista na Califórnia. (*Vertigo*)



Scottie observa impotente enquanto Madeleine sobe as escadas da torre. (*Vertigo*)



Escadas da torre. (*Vertigo*)



Scottie consegue controlar as suas vertigens e confronta Lucy no topo da torre. (*Vertigo*)



Cena da escadaria em *The Blackguard*.



A escada em *The Lodger* é a espinha dorsal da casa.



A escadaria da casa Moat, filmada de frente em *Easy Virtue*.



Escadaria em *The Paradine Case*, como em muitos outros filmes de Hitchcock, virada para a entrada.

assimétrica. Salões, com escadas que conduzem até eles, tornaram-se especialmente populares em finais do século XIX e inícios do século XX, talvez por terem sido bem adaptados para reuniões e festas. A descida das senhoras em todo o seu esplendor, em vestidos de noite, podem ser observadas pelas pessoas que as esperam em baixo. A escada, de forma inequívoca, dá um efeito teatral à sala de estar da casa. Hitchcock, enfatiza ainda mais esta teatralidade do espaço colocando a câmara frontalmente relativamente à escadaria, como se esta fosse um auditório ou uma passarela.

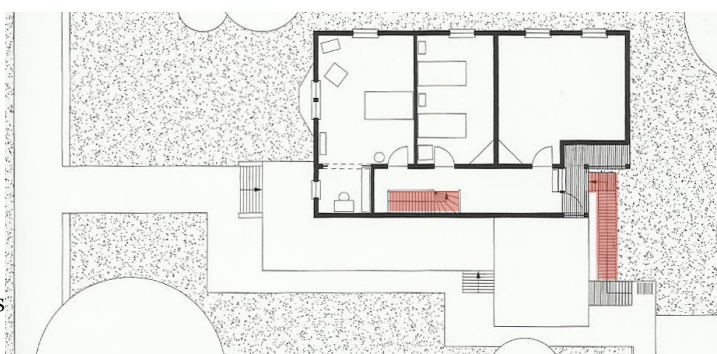
A casa em *The Paradine Case*, é uma elegante residência londrina, situada em Portland Place, uma rua no bairro de Marylebone. A casa é habitada pelo advogado Anthony Keane (Gregory Peck) e sua esposa Gay (Ann Todd). De frente para a entrada principal, uma elegante escadaria leva ao piso superior onde se situam os quartos. A escadaria em si é um elemento de destaque no filme. Na cena de abertura, Anthony e Gay encontram-se nas escadas, o que Hitchcock usa também para evocar a tensão existente no casamento provocada pela obsessão de Anthony com Mrs. Paradine.

A escada é visualizada por meio de takes longos e uma série de movimentos de câmara fluidos, dois elementos típicos do cinema da década de 1940 em Hollywood que Hitchcock adoptou depois de trabalhar com o produtor David O. Selznick. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 233)



Cena em que Charlie desce a escada deslizando a mão (na qual está a usar o anel que pode incriminar o tio) lentamente pelo corrimão. (Shadow of a Doubt)

Primeira cena em que Charles Oakley tenta provocar a morte da sobrinha, partindo um dos degraus da escada que esta sobe regularmente. (Shadow of a Doubt)



II Planta do primeiro piso da casa dos Newtons. Shadow of a Doubt)

Shadow of a Doubt conta a história de um charmoso assassino em série que se refugia na casa da família da sua irmã (os Newtons) na pacata cidade de Santa Rosa. A casa tem duas escadarias, uma interior e outra exterior nas traseiras. Este duo de escadarias permite às personagens moverem-se conforme melhor lhes convier. Normalmente usariam apenas a escada interior, mas quando querem entrar em casa sem serem vistos, dado que o hall de entrada é aberto para a sala de estar, sobem pelas escadas traseiras. Em alguns momentos, estas permitem ao assassino esconder-se, como na cena em que os detectives fotografam a casa, e à jovem Charlie evitar o tio. Este chega a usar a escada exterior para tentar matar a sobrinha, partindo um dos degraus.

Atrás da porta de entrada principal está um hall com uma escada de tiro, a parte inferior da qual é claramente visível a partir da sala de estar. Como resultado, esta escada funciona como uma espécie de passarela. Numa das últimas cenas, Charlie desce as escadas lentamente, sendo mostrado um grande plano da sua mão que nos permite ver que está a usar o anel que incriminaria Charles Oakley. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 94-100)

Na casa Aysgarth, em *Suspicion*, toda a atenção é atraída para a escadaria em curva, central nesta mansão e "imagem por excelência de Hitchcock " (Yacowar, *Hitchcock's Imagery and Art*). Em *Suspicion*, surpreendentemente, a primeira visão que o espectador tem da casa não é uma imagem do exterior mas sim uma imagem da escadaria interior. As escadas são também o local de uma das sequências mais famosas do filme. É a cena em que Johnnie traz a Lina um copo de leite e tanto ela como o espectador suspeitam que o copo contém veneno. Primeiro, uma filmagem feita a partir de cima mostra um feixe de luz vindo da cozinha que invade o hall escurecido, projetando a sombra de Johnnie no chão. Este atravessa então o hall e sobe as escadas, cada degrau aumentando o suspense, enquanto o interior do copo é iluminado, destacando o seu conteúdo vil. Este efeito visual é acompanhado pelas sombras sinistras que uma clarabóia - nunca visível - lança sobre as escadas e o hall inteiro, especialmente na segunda metade da imagem.

A sequência final em *Notorious* tem lugar, quase totalmente, no solene átrio da mansão de Sebastian, presidido pela ampla escadaria curvilínea que liga o piso térreo aos quartos localizados no piso superior. Primeiro Devlin invade a casa para chegar ao quarto onde Alicia convalesce, envenenada com arsénico. Nesta cena existe ainda uma certa tensão da parte do espectador na expectativa de ver se Devlin é bem sucedido. Já o retorno é o inverso do movimento anterior, em que Devlin ajuda Alicia a fugir dos seus captores.

Devlin ajuda a debilitada Alicia a descer as escadas em direcção à porta da mansão, enquanto Alex Sebastian e a sua mãe observam impotentes, uma vez que querem ocultar o facto deste se ter casado com uma agente americana e ter posto em risco a sua comitiva nazi. No final os papeis invertem-se, a casa torna-se uma prisão sepulcral desta vez para Sebastian, quando se vê na obrigação de enfrentar os seus companheiros nazis assim que Devlin e Alicia se afastam da mansão de carro. A escadaria nesta cena torna-se quase num auditório onde Sebastian fica em cheque, e os heróis descem gloriosamente para a vitória.

Hitchcock poderia ter filmado a descida num único take, aproveitando as condições espaciais e a continuidade da acção. No entanto, optou por criar uma sequência fragmentada, em setenta takes com média de duração não superior a três segundos. A montagem adquire um ritmo sincopado que é ainda mais acentuado pelo facto de a câmara estar em constante movimento, ainda que leve.

Existe um último lance de escadas, fora da mansão, que Devlin, Alicia e Alex descem para chegar ao carro que lhes permite fugir, Devlin, no entanto, não permite que Sebastian os acompanhe deixando-o na situação comprometedor de ter de subir novamente os degraus que levam à porta da frente, como se estivesse a subir para a sua própria força. (Manuel García Roig e Carlos Martí Arís, *La Arquitectura del Cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, 55-56)



Escadaria da casa Aysgarth. (*Suspicion*)



Cena em que Johnnie leva um copo de leite possivelmente envenenado a Lila. (*Suspicion*)



Devlin sobe a escada da casa de Sebastian à procura de Alicia (*Notorious*)



Momento dramático em que Alicia, Devlin, Sebastian e a sua mãe, descem a escada no final do filme. (*Notorious*)



Membros do grupo Nazi a que pertence Sebastian observam atentamente enquanto Alicia foge com Devlin. (*Notorious*)



Sebastian sobe os últimos degraus em direcção aquele que imaginamos ser o seu destino fatal. (*Notorious*)

Em *Psycho*, o hall de entrada, da casa de Norman Bates, é dominado pela escadaria. Esta leva aos andares superiores, com os quartos de Norman e da sua mãe. É também aqui que o detective Arbogast é assassinado.

De acordo com Hitchcock, Saul Bass fez um *storyboard*, relativo à cena em que Arbogast sobe as escadas para encontrar Mrs. Bates. Inicialmente a cena foi filmada sendo fiel ao *storyboard*, mas ao vê-la, Hitchcock achou que os close-ups da mão e pés de Arbogast no corrimão e nas escadas, respectivamente, davam a impressão de ser o detective o assassino. Deste modo, a cena foi re-filmada.

Quando Norman esfaqueia Arbogast, a cena é filmada verticalmente de cima para baixo. Aqui a câmara encontrava-se dentro de uma caixa, pendurada em trilhos no tecto. Na parte em que Arbogast cai pelas escadas, Hitchcock filmou separadamente o actor à frente de uma tela, e as escadas através de um *dolly-shot*.

Também em *The Birds*, um dos momentos mais climáticos do filme envolve a escada da casa Brenner.

Na última parte do filme, o episódio do ataque à casa dos Brenner tem uma duração considerável. Aqui, os momentos de agitação violenta das aves são antecipados por momentos tensos de silêncio e calma, como quando Melanie parece sentir-se atraída pela escada, movida pela curiosidade que o silêncio despoleta nela. (Manuel García Roig e Carlos Martí Arís, *La Arquitectura del Cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, 77). A câmara segue lentamente a protagonista, enquanto esta, com a lanterna, avança na casa às escuras. Na escada sobe pausadamente o que aumenta o suspense, e chega finalmente ao quarto de Cathy, onde pássaros, que entraram através da claraboia, a atacam violentamente.

Em *Frenzy*, quando Bob Rusk oferece a sua ajuda a Babs, sabemos que na verdade a vai conduzir à própria morte. Para aceder ao apartamento do vilão, as duas personagens sobem a escada do edifício londrino. A tensão aumenta à medida que a câmara filma Babs enquanto esta sobe a escada, ignorante do que se passará a seguir, seguida do olhar perturbador de Rusk. Quando este conduz Babs ao interior do seu apartamento, diz “é justamente o meu tipo de mulher”, e imediatamente a porta se fecha atrás das personagens. Lentamente, num movimento inverso afasta-nos do local do crime. A câmara move-se numa perturbadora lentidão para trás, descendo as escadas, passando o corredor deserto, saindo para a rua agitada onde ninguém tem noção dos horrores que acontecem a apenas poucos metros do agitado mercado de Covent Garden. Este movimento em retaguarda, tornou esta cena famosa; o espectador sente a sua profunda impotência a ver o filme, ganhando consciência de que aquilo que vê é absolutamente manipulado por outrém, para além de tornar a cena ainda mais inquietante.

O apartamento, em *Rear Window*, situado em 10th street, a leste de Hudson Street, em Manhattan, faz parte de um edifício de três andares com um pátio interior onde se desenrola a acção do filme.

Em *Rear Window*, uma escada totalmente não-funcional adorna o apartamento de James Stewart, além das várias escadas de incêndio visíveis no pátio. As escadas de incêndio parecem ser usadas não-cerimoniosamente pelos habitantes do edifício, um dos quais, logo no início, a usa para dormir numa quente noite de Verão. Há também as escadas, que nunca se vêem, de acesso ao apartamento de Jefferies, que percebemos “temporalmente” enquanto o protagonista aguarda, tenso, que o assassino surja.

Seja um palco ou um auditório, uma subida para um destino fatal ou a descida para a “salvação”, muito raras são as vezes em que as escadas de Hitchcock são apenas funcionais. Para além do simbolismo, já referido, associado a estas, o realizador aproveita também os efeitos perspécticos que a escada permite, como é visível em filmes como *The Lodger* e *Shadow of a Doubt*.



Dois momentos em *Shadow of a Doubt* em que Hitchcock utiliza a escada e a perspectiva para criar dramatismo quando Charlie e Charles Oakley se enfrentam silenciosamente.

Imagens I *Still-shots* recolhidos directamente dos respectivos filmes

Imagem II retirada do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

PORTAS E JANELAS

Portas e Janelas são elementos que estabelecem, por excelência, a relação de um edifício com o exterior. A sua importância para a arquitetura é óbvia, mas na arquitetura do cinema, estes elementos ganham proporções diferentes podendo estar associados a determinadas simbologias ou efeitos.

Em muitos filmes de Hitchcock, a importância da porta fechada, está fundeada na importância dos espaços secretos ou proibidos. Hitchcock filma estas portas de forma expressiva, deixando claro ao espectador, que a abertura da porta em causa, o levará a algum espaço importante para a compreensão do enredo. A audiência sabe que há algo para além da porta, que ela esconde algo, mas não sabe o quê. Há um crescendo de antecipação até ao momento em que é revelado o que está para além deste elemento. Desta forma percebe-se como também se trata de uma das ferramentas para a criação da atmosfera que celebrizou a obra de Hitchcock – o suspense. Temos exemplo disso na cena em que a personagem de Joan Fontaine tenta abrir a porta dos aposentos de *Rebecca*, no filme com o mesmo nome. Ou na cena em que as personagens de Ingrid Bergman e Cary Grant abrem a porta da adega de Sebastian, em *Notorious*.

As portas diferenciam espaços, marcam o fim de um e o início de outro. Às vezes chegam mesmo a separar realidades diferentes - de uma tranquila casa de sonho para o brutal mundo real, ou pelo contrário, como em *Frenzy*, da alegre e agitada rua na área de Covent Garden ao apartamento onde Rusk viola e mata as suas vítimas. Em *Frenzy*, as portas fechadas representam geralmente privacidade para cometer o crime, tal como Hitchcock considerava o típico assassinato “à inglesa”, dentro de quatro paredes.

Filmes em que existem segredos envolvem sempre a dinâmica de abrir e fechar portas. Ao mesmo tempo, a porta fechada e a existência, ou não, da respectiva chave reporta-nos ao tema de segredos escondidos e espaços misteriosos.

Em *Shadow of a Doubt*, por exemplo, logo na sequência inicial, Charles Oakley hesita antes de transpor a porta do quarto, porque sabe que terá de se cruzar com os detectives que o vigiam constantemente. Hitchcock acentua este momento ao filmar as duas portas, a do quarto de Charles e a do edifício, seguidas, como se não existisse espaço entre as duas. Ainda a ter em conta as sequências de abrir e fechar de portas, em casa dos Newton, entre a porta da cozinha, a porta das traseiras, a porta do quarto de Charlie e, por fim, a porta da garagem que parece “teimar” em fechar-se sozinha aprisionando personagens na garagem. É desta forma que Charles tenta matar a sobrinha pela segunda vez, atraindo-a para a garagem, e esperando que a porta se feche para a trancar no interior.

Também em *Dial M for Murder* é dada muita importância às portas já que o filme se desenvolve em torno do tema da invasão da propriedade, e a descoberta de qual a porta que foi usada por Lesgate. Embora o espectador esteja a par do plano, seja feito quase cúmplice deste crime, acompanhamos a dúvida e confusão das restantes personagens e sobretudo do inspector Hubbard. Há todo um jogo existente à volta da chave da porta de entrada: desde o momento em que Tony tira a chave à esposa (sem que esta se aperceba) para depois a esconder nas escadas do edifício, até ao ponto em que o vilão se depara com a dificuldade de voltar a guardar a chave na carteira daquela. Relativamente a janelas, existem as que se abrem para o jardim, na sala de estar, estabelecendo ligação com o exterior. Permitem a entrada de luz e providenciam um hipotético ponto de acesso ao assassino segundo os inspectores da polícia, embora Lesgate não entre de facto por estas janelas.

Notorious é também um óptimo exemplar para perceber as dinâmicas estabelecidas pelas portas; estas delineiam limites, sugerindo interiores indecifráveis. Como uma transição entre duas portas - a porta do quarto de Alicia e da porta da frente da mansão, a cena de abertura com as portas de um tribunal de Miami, Devlin dramaticamente colocando o pé na porta da casa de Alicia, em Miami, a varanda do apartamento de Copacabana, a mansão Sebastian em que os planos nazis são desenvolvidos “à porta fechada”, a adega trancada, a porta fechada do quarto da mãe de Sebastian, ou a biblioteca onde o destino de um dos seus membros mais fracos é selado. Hitchcock no entanto intensifica o carácter claustrofóbico da mansão por a 'fechar' cinematograficamente: a visualização da casa Sebastian é caracterizada por uma atenção enfática aos simbólicos objectos domésticos, como as portas e as chaves.



Charles Oakley hesita antes de transpor a porta do seu quarto com medo de enfrentar os detectives que o seguem, no início do filme. (*Shadow of a Doubt*)



Não é mostrado o espaço intermédio entre a porta do quarto de Charles, e a porta do edifício (*Shadow of a Doubt*)



A polícia investiga a invasão à casa dos Wendice em *Dial M for Murder*.



A porta da casa de Tony e Margot Wendice, em *Dial M for Murder*.



Porta fechada da biblioteca na casa de Sebastian. Atrás desta porta, os vilões engendram planos secretos. em *Notorious*.



Fechadura da porta da Adega em *Notorious*.

O significado de janela no dicionário é bastante elucidativo do que este elemento arquitectónico implica: “janela é uma abertura na parede de um edifício, acima do pavimento, para deixar entrar ar e luz; é também uma abertura por onde se faz uma ligação, se estabelece uma comunicação ou que serve para ver para o outro lado” (Dicionário de Língua Portuguesa, Porto Editora). Esta explicação encontra paralelo em toda a filmografia de Hitchcock. No entanto, nas janelas de Hitchcock, não entra apenas ar e luz, entra o perigo, como em *The Birds*, onde todas as aberturas da casa têm de ser tapadas para impedir o ataque de pássaros enfurecidos. Ao mesmo tempo, as janelas permitem a fuga quando o perigo está no interior. São concebidas pelo autor como ferramentas com propósitos antónimos, portanto. Tanto atraem olhares indiscretos, como convidam ao voyeurismo. É o caso de *Rear Window – A Janela Indiscreta* (título do filme em Portugal).

Em termos visuais e técnicos, a questão da luz é essencial. Principalmente nos filmes a preto e branco, o efeito das entradas de luz no interior dos espaços e das consequentes sombras criadas contribuem significativamente para criar os ambientes estranhos, misteriosos e plenos de tensão, típicos de Hitchcock. As suas personagens estão frequentemente divididas entre o bem e o mal, tornando o contraste de iluminação especialmente expressivo. Usando luz e sombra para contar as histórias: vemos em filmes como em *Shadow of a Doubt*, *Suspicion* e *Notorious* uma combinação de fortes luzes brancas e principalmente de sombra.

Em *Shadow of a Doubt*, a sequência de planos antes da apresentação dos protagonistas termina na janela das suas respectivas casas, é através deste elemento que o autor nos leva a conhecer as duas personagens, como que levando a audiência a entrar pela janela. Fá-lo com Charles Oakley, um homem estranho a viver num quarto, numa rua de Nova Jersey. Da mesma maneira ficamos a conhecer a jovem Charlie, a sua sobrinha, na pacata cidade de Santa Rosa.

As janelas neste filme, para além de permitirem a entrada de luz, seja de dia como à noite, eram também usados por Charles para vigiar todos os movimentos da sua sobrinha a partir do momento em que esta descobre a verdade sobre o tio. As janelas podem também ser simbólicas de um determinado momento na narrativa como na cena em que Charlie tenta ir à biblioteca, mas chega quando esta está a fechar, e vê as luzes do edifício a apagarem-se. É um momento simbólico porque é também nessa altura que a esperança que a personagem tem de que o seu tio seja inocente se começa a desvanecer.



Janela do quarto de Charles Oakley em Nova Jersey, e à direita janela do quarto de Charlie em Santa Rosa(Shadow of a Doubt)



As janelas são os dispositivos de eleição do assassino ora para observar os policiais que o seguem, ora para vigiar a sua sobrinha Charlie (Shadow of a Doubt).



As sombras adicionam à atmosfera de mistério em cenas tensas como (à esquerda) em *Suspicion*, e (à direita) em *Strangers on a Train*.

Já em *Suspicion* e *Strangers on a Train*, as janelas geram sombras que imprimem estranhos padrões nas paredes. Em *Strangers on a Train*, numa cena climática, em que Guy Haines entra na casa de Bruno durante a noite, a janela no patamar das escadas lança sombras estranhas sobre o espaço escurecido, aumentando a tensão.



A governanta de Manderley atormenta a protagonista tentando convencê-la de que esta deve terminar a sua vida atirando-se da janela. (*Rebecca*)

Scottie testa as suas vertigens junto à janela do apartamento de Midge. (*Vertigo*)

Nos filmes de Hitchcock, há também as janelas que de alguma forma representam perigo, seja uma questão de alturas, ou de permitir a entrada do indesejado.

Em *Rebecca*, a janela do quarto da primeira mulher de Maxim ajuda a intimidar a protagonista. É supostamente a janela mais privilegiada da casa, com vista para o mar. No entanto, quando as cortinas são abertas, ilumina o quarto da pessoa que parece assombrar a casa, um quarto que parece ainda ser habitado pela mesma pessoa que, sabemos estar morta desde o início do filme. Numa cena dramática, depois do baile de máscaras em que se sentiu humilhada, a protagonista refugia-se no quarto de Rebecca, onde a governanta a pressiona e manipula tentando convencê-la de que se saltar da janela e morrer, todos os seus problemas desaparecem.

Em *Vertigo*, tal como *Rebecca*, não são as janelas em si que contêm o perigo, mas sim a reacção dos protagonistas relativamente a estas que causam reacções psicológicas extremas. No apartamento de Midge, a janela provoca vertigens a Scottie. É uma das primeiras cenas em que percebemos os medos do protagonista.

Já na casa de Scottie, as janelas não lhe causam qualquer problema, uma vez que o protagonista vive num rés-do-chão.



Os pássaros enfurecidos tentam entrar na casa Brenner a partir das janelas em *The Birds*.

O facto de a casa de Vandamm ter enormes janelas permite a Thornhill observar o interior da casa e decidir a melhor forma de entrar sem ser visto em *North by Northwest*.

Em *The Birds*, as janelas tornam-se uma desvantagem para as personagens. Janelas e portas são os elementos que ligam o interior da casa ao exterior. Mas quando o perigo está “lá fora” as janelas tornam-se aberturas perigosas que fragilizam a “fortaleza” da casa, e permitem que o “mal” entre. No filme, os protagonistas tapam todas as janelas e portas para impedir que os pássaros consigam atacá-los dentro de casa, transformando-a numa caixa escura e claustrofóbica. Em outras casas, os pássaros haviam já partido os vidros e morto os habitantes. O filme enfatiza a vulnerabilidade da casa de muitas formas, mas sobretudo, nas suas aberturas.

Também em *North by Northwest*, podemos considerar que as janelas na casa de Vandamm a tornam mais vulnerável. Este é o filme de Hitchcock que mais nos envolve em arquitectura moderna. Desde os arranha-céus com as suas enormes janelas, à casa de Vandamm. Na última, existe uma clara inspiração na arquitectura modernista, em parte caracterizada pela sua aberta relação com o exterior. Na casa do vilão existem grandes paredes de vidro que não só assumem o domínio de Vandamm relativamente à envolvente, mas também conferem vulnerabilidade à casa (transparência, falta de privacidade e possivelmente perigo). É graças a estas janelas, que Thornhill consegue avaliar melhor a sua posição e perceber a melhor maneira de entrar na casa sem ser visto.

A janela cria nos filmes uma articulação entre interior-exterior. Para além de serem excelentes elementos mediadores entre luz e sombra, as janelas também estão estreitamente ligadas ao tema do voyeurismo tão apreciado por Hitchcock. Filmes como *Lady Vanishes*, *Rope*, *Rear Window* e *Psycho* começam com a imagem de uma janela que marca a transição entre o exterior urbano e a seclusão e os mistérios do espaço interior.

Em *Rope*, na cena inicial, entramos pela enorme janela panorâmica. Uma janela que nos situa mostrando-nos a cidade, que abre o apartamento para o exterior e ao mesmo tempo não permite a fuga. Para além dos milhares de pequenas janelas iluminadas no *skyline* tridimensional de Nova Iorque (criado pelo departamento artístico). Durante o dia, a janela permite a entrada de luz para o interior dos espaços, e à noite, são estes, através da janela, que iluminam o *skyline*.

Em *Psycho*, começamos por ver o skyline de Phoenix antes de a câmara lentamente se aproximar de uma janela de um edifício. Ao contrário das janelas em *Rear Window*, que estão claramente abertas e convidam o espectador a olhar, esta tinha a persiana quase totalmente fechada. Sentimos que em *Psycho*, a invasão da câmara é maior, mais ilícita. No quarto em que entramos, incriminadamente, através da janela, vemos a protagonista, Marion (Janet Leigh) e Sam Loomis (John Gavin) a vestirem-se, junto a uma cama desarranjada, durante o que percebemos ser um intervalo de almoço. A intenção com esta cena é estabelecer no espectador, desde o início, dúvidas quanto à conduta de Marion, vendo que esta estava com um homem com o qual não era casada. Hitchcock queria que o público se identificasse mais com Norman, para que no fim, o desfecho do filme, causasse um impacto ainda maior.

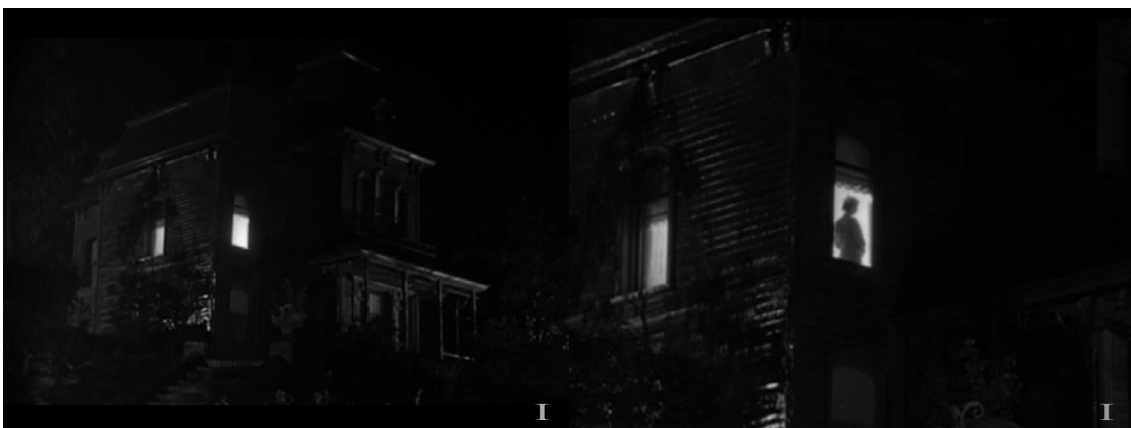
Quando chega ao motel, Marion olha para a casa de Bates, e vê numa janela do primeiro andar, o contorno de uma mulher, o que nos dá logo à partida a ideia de que a mãe de Norman, está de facto em casa. Ao mesmo tempo, não sendo uma janela, o buraco entre o escritório do motel e o quarto onde Marion está alojada, que Norman usa para a espiar, faz também alusão ao tema voyeurista.



Em *Rope*, entramos em cena através da janela. Esta é aliás figura de destaque durante todo o filme.



Em *Psycho* invadimos a privacidade de Marion entrando pela janela (quase totalmente fechada).



As janelas do quarto de Mrs. Bates estão sempre acesas, dando ainda mais a ideia de que o quarto é de facto habitado. Na primeira cena em que vemos a mansão Bates aparece uma figura na janela que imaginamos ser a mãe de Norman. (*Psycho*)



As janelas no pátio de *Rear Window* são cada uma um ecrã com uma história diferente.

Os habitantes decidem quando o “espectáculo” começa e acaba, levantando ou baixando os estores. (*Rear Window*)

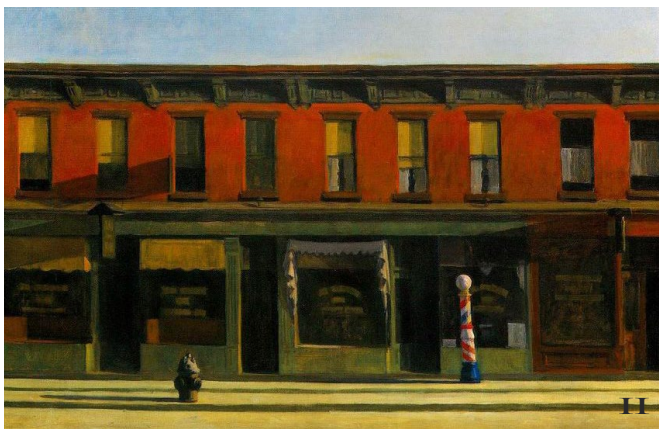
Mas o filme que mais coloca em evidência a janela e o voyeurismo é, sem dúvida, *Rear Window*. Através das janelas do cenário deste filme, que apresentam um demonstrativo da população nova-iorquina, o realizador faz desenrolar a história chamando a atenção para o fascínio do ser humano em observar observação a vida privada alheia, uma vontade de ver sem ser visto. Esta característica do Homem é destacada pela personagem de Stella (Thelma Ritter), enfermeira que cuida do protagonista, quando diz: “We’ve got a race of ‘Peeping Toms’”. Esta afirmação é uma crítica da personagem à constante invasão de privacidade que parece ter passado a fazer parte do quotidiano do ser humano.

Ao fechar as cortinas da janela no apartamento de Jeff e declarar “o espectáculo por hoje acabou”, Lisa deixa claro que as janelas dos edifícios e das casas emolduram os palcos domésticos, e que no seu movimento de abrir e fechar cortinas, os habitantes determinam os horários das apresentações.

As janelas de Hitchcock são palco, plateia, e camarotes, que espelham e emolduram um pouco do mundo, colocando-nos ora na posição de observadores, ora na posição de observados.

As imagens de *Rear Window*, remetem para os quadros de Edward Hopper, um pintor fascinado com o voyeurismo. Tal como Hitchcock, Hopper não era apenas alguém que produzia imagens, era sobretudo um narrador. Gostava de pintar ambientes privados, durante a noite, através de janelas iluminadas, evidenciando sobretudo a solidão.

No seu quadro, *Early Sunday Morning*, o narrador fica ao nível da rua, olhando objectivamente para um edifício de dois andares. À primeira vista, as janelas opacas não parecem revelar nada, mas se olharmos mais atentamente conseguimos ler a história. Algumas persianas estão completamente fechadas indicando que os habitantes destes espaços estarão possivelmente a dormir, as cortinas fechadas pedem privacidade, mas permitem a entrada de luz, as lojas parecem fechadas como seria de esperar numa manhã



Early Sunday Morning de Edward Hopper.



Pátio em *Rear Window*.



Night Window de Edward Hopper.



Cena com “miss Torso” em *Rear Window*.

de domingo.

Tanto em *Rear Window*, como nas obras de Hopper, existe uma atenção especial dada à questão do isolamento. Em *Early Sunday Morning* não é transmitida uma sensação calorosa de sentido de comunidade. Também em *Rear Window*, os ocupantes dos apartamentos estão isolados uns dos outros, e à exceção de Jeff, nenhum parece importar-se com o que acontece na porta do lado.

Muitos dos cenários dos quadros de Hopper mostram cenas de janelas em Nova Iorque, como no caso de *Night Window*. A mulher representada no quadro está completamente inconsciente de estar a ser observada e da forma como se apresenta para esta espécie de espectáculo nocturno de “peeping toms”, os voyeuristas, os curiosos. Esta cena é recreada em *Rear Window*, e capta vividamente a condição de isolamento da sociedade moderna: vidas comprimidas em casas, histórias confinadas a pequenos espaços, pessoas desligadas do mundo exterior enquanto vivem o dia-a-dia e tentam sobreviver com a certeza de que o mundo ainda existe lá fora porque o conseguem ver através desta fronteira, a janela.

Imagens I *Still-shots* recolhidos directamente dos respectivos filmes

Imagens II retiradas do livro *Edward Hopper: 1882-1967*, Taschen



TERCEIRO CAPÍTULO

CINCO FILMES - UMA FILMOGRAFIA



REBECCA (1940)



Imagem inicial de Manderley.

Uma das casas mais notórias na filmografia de Alfred Hitchcock é a propriedade fictícia de Maxim de Winter em *Rebecca*, adaptação do romance de Daphne du Maurier de 1938. Uma típica mansão vitoriana plena de simbolismo, luxo e história.

Localizada no sul da Inglaterra, sendo a posição exacta indefinida, Manderley é uma propriedade rural típica: preenchida com herança familiar, com uma grande equipa de criados e aberta a visitas guiadas em determinado dia da semana. A personagem principal, apesar de completamente fascinada por Manderley, sente uma atmosfera de desgraça sobre a propriedade devido à morte da primeira esposa de Max, Rebecca. Temos a impressão de que esta assombra o castelo, como se a sua presença fosse sentida permanentemente.

A cena de abertura de *Rebecca* revela de imediato o papel importante da arquitectura neste filme. Enquanto a câmara desliza suavemente através de uma paisagem enevoada, uma voz profere a mais conhecida frase do romance de Daphne Du Maurier: "Na noite passada eu sonhei que voltei a Manderley..." Nesta cena, Manderley parece ser a ruína de um castelo uma vez esplêndido, como se fosse uma sequência de um sonho. Na cena seguinte, em que vemos a mansão esta mostra toda a sua opulência afastando da nossa memória as ruínas da imagem inicial. Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 178)

O imaginário de Manderley foi inspirado em duas mansões inglesas em particular.



Daphne du Maurier em Menabilly



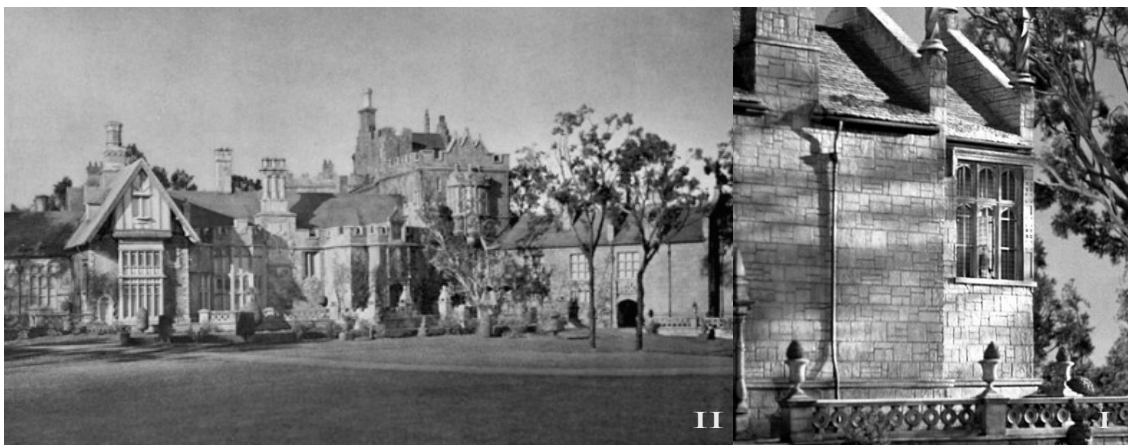
Escadaria interior de Menabilly.

Enquanto criança, Daphne du Maurier ficou alojada temporariamente em Milton, perto de Peterborough. Era uma casa muito grande com um enorme hall de entrada, muitos quartos e uma governanta. Esta era uma casa com vários funcionários, onde existia uma marcada separação de classes. Mais tarde, como jovem adulta, a autora descobre Menabilly, a mansão da família Rashleigh, situada nos arredores de Fowey em Cornwall. Era uma grande casa rodeada por uma floresta, à qual se acedia por um caminho junto ao mar. Anos mais tarde, Daphne chega a viver em Menabilly tendo sido esta uma das suas maiores inspirações. Tal como *Manderley*, Menabilly não podia ser visto da estrada. (Turner, *Du Maurier + Selznick + Hitchcock = Rebecca*)

Para adaptar o livro ao cinema, também Hitchcock pesquisou amplamente mansões históricas inglesas tendo enviado, durante meses, notas, desenhos e fotografias para os estúdios.

Hitchcock afirmou que "em certo sentido, a película era a história de uma casa. A casa era uma das três personagens principais." O realizador estava convencido de que o sucesso do filme dependeria em grande parte da capacidade de retratar a grandiosidade e luxo do magnífico castelo descrito no livro de Daphne du Maurier. (Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 131)

O exterior da casa foi sobretudo filmado através de várias maquetes; no entanto, outras partes do cenário, em tamanho real, foram montadas onde tinha estado parte do cenário de *Gone with the Wind*, depois de desmontado. Vinte e cinco conjuntos de interiores foram construídos, incluindo o da casa dos barcos, o consultório médico, uma pousada e, sobretudo, espaços interiores de *Manderley* como o salão principal, os quartos



Vistas exteriores de Manderley (maquete)

ornamentados, as lareiras gigantescas, as grandes escadarias, as portas altas, e os lustres.

No entanto, em grande medida, Manderley também foi criado pelo departamento de efeitos especiais do estúdio Selznick, que combinou engenhosamente maquetes, cenários, e grandes mattes feitos por Albert Simpson, WD Clarence Slifer, e Cosgrove Jack.

Foram construídas maquetes de várias escalas de Manderley. Uma delas, que incluía o arranjo paisagístico adjacente, foi provavelmente uma das maiores maquetes alguma vez construídas. Foi usada para filmagens mais aproximadas, para os momentos em que se via a luz mover-se através dos quartos e para o incêndio final. Como esta maquete ocupava um pavilhão de filmagem inteiro e não havia espaço suficiente para filmar o edifício como um todo, foi construída outra maquete, numa sala diferente, com metade da escala, cercada por um cenário de floresta, incluindo a estrada sinuosa. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 179)

A localização de Manderley nunca é especificada geograficamente. O que é perceptível é que a mansão está isolada, não havendo sequer o conhecimento de qual a cidade mais próxima, o que, segundo Hitchcock, contribuía para que o medo fosse mais pungente.

Manderley é um exemplo exagerado das mais espetaculares casas de campo vitorianas. Tal como estas mansões, Manderley caracteriza-se por ter grandes paredes maciças que expressam o tipo de efeito vigoroso elogiado pelos críticos da época. Além disto, estes edifícios exibem volumetrias irregulares, uma grande variedade de janelas, desde pequenas a grandes vitrais, telhados irregulares, torres e merlões.

Este tipo de planta irregular da casa de campo vitoriana adequa-se perfeitamente ao enredo gótico de *Rebecca*. Plantas assimétricas e a tendência de individualizar cada quarto são características da casa vitoriana Inglesa.

Nos séculos XVIII e XIX, o romance gótico foi literalmente fundado na arquitectura desconexa, desorientadora e claustrofóbica de castelos medievais, masmorras e ruínas.

As personagens eram confrontadas com um ambiente confuso construído reflectindo a estrutura misteriosa e inescrutável da história.

As protagonistas femininas do romance gótico perdem-se constantemente nestas casas labirínticas, entre variadas salas e corredores. Esta incapacidade mental, psicológica e muitas vezes também física de discernir a estrutura da casa pode ser atribuída, em certa medida, a um determinismo espacial: a disposição irregular dos espaços na arquitectura conduz a uma desorientação da personagem.

Manderley é o típico exemplo da arquitectura “cinematográfica”. É extremamente difícil ligar as vistas exteriores da mansão com os espaços interiores filmados. O motivo para que isto aconteça prende-se com o facto de não haver relação entre os dois. Sendo esta um exemplo de casa vitoriana em enorme escala, e sendo esta uma arquitectura de tão complexa compreensão a partir do exterior, Hitchcock praticou uma espécie de geografia criativa a fim de ligar os diferentes espaços da narrativa. A arquitectura, em vez de ser uma unidade orgânica, torna-se uma montagem descontínua do conhecido e desconhecido, de espaços visíveis e dos que não são visíveis (ver imagens na última página desta secção).

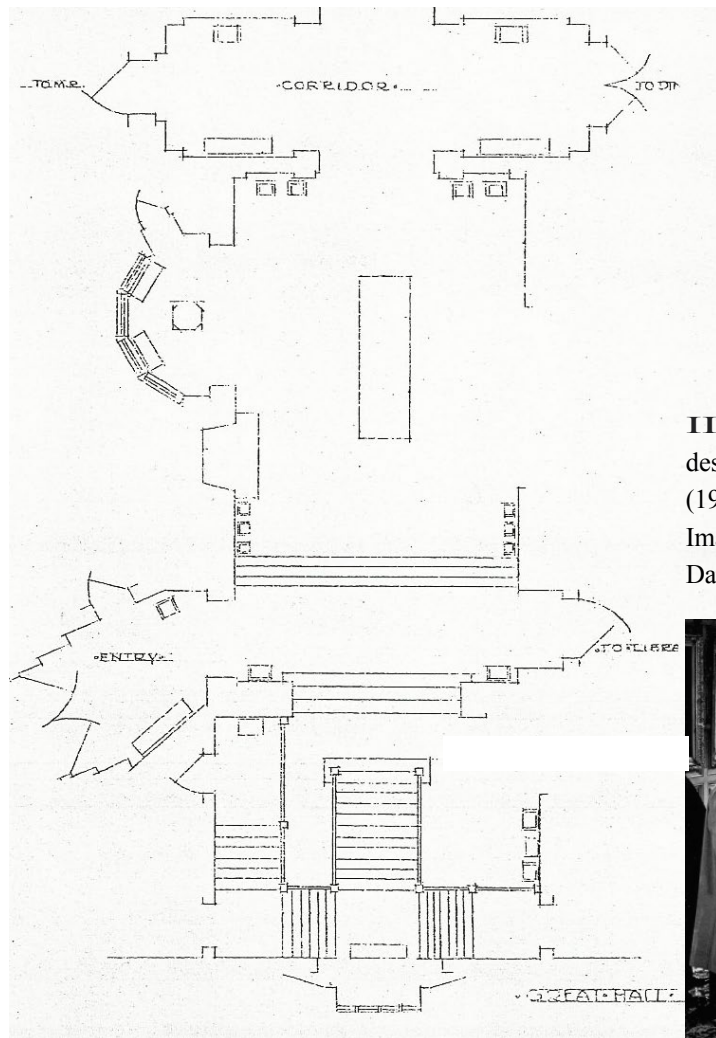
O desenho de reconstrução de sua planta demonstra que Manderley é antes de tudo concebido como uma concatenação de volumes diferentes. No piso térreo, a entrada principal está ligada a um dos cantos do grande salão que parece ocupar o centro da mansão.

O grande hall de Manderley é dominado por uma imponente escadaria que conduz a um patamar que a divide em dois, separando as duas alas do primeiro piso da mansão. No patamar, vemos uma enorme janela de estilo gótico.

A escadaria desempenha um papel particularmente importante em duas cenas climáticas do filme. Aumenta o efeito dramático na cena em que a personagem principal sobe para o quarto de Rebecca e na cena do baile de máscaras, em que aquela desce as escadas usando um vestido copiado de um retrato pintado de Caroline De Winter, um dos antepassados do Maxim.

Os quartos directamente ligados ao grande salão são, marcadamente, situados nos seus quatro cantos. Além do grande hall de entrada, há uma biblioteca, uma sala de jantar e uma sala estar. A biblioteca, situada em frente à entrada, é na verdade a única sala que aparenta ser confortável. Como Dan Auiler observou, é a única sala onde vemos Max e sua segunda esposa conviverem descontraidamente. (Dan Auiler, *Hitchcock's Notebooks*, 304)

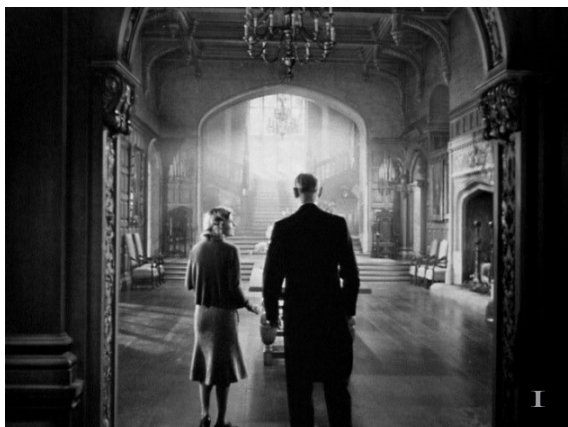
No lado oposto ao grande salão, encontra-se a sala de jantar, austera e intimidante.



III Planta do grande salão de Manderley (entrada),
desenhada pelo Departamento Artístico de *Rebecca*
(1940) Alfred Hitchcock.
Imagem retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de
Dan Auiler.



Cena inicial em que Mrs. De Winters é apresentada
aos empregados no grande salão.



Salão de Manderley.



Grande escadaria de Manderley.

Em frente à sala de jantar fica a sala de estar matinal. Estas salas de estar matinais surgem pela primeira vez no início do século XIX, em casas de campo. A vida informal tendia a passar para estes espaços, especialmente para as mulheres. A sala matinal também contribui para a estrutura labiríntica de Manderley - inicialmente, a heroína é incapaz de encontrar a sala e tem de pedir ajuda ao mordomo.

O segundo andar está organizado em torno de um eixo que, surpreendentemente, é perpendicular ao do piso térreo.

Ao subir as escadas, à esquerda, entra-se na ala Este de Manderley. Aqui encontra-se o quarto da protagonista. Esta ala da casa era aparentemente pouco usada antes da morte de Rebecca já que era a ala Oeste que tinha vista para o mar. No entanto, após a morte da primeira mulher de Maxim, este decide passar a habitar apenas a ala Este e abandonar a oposta.

A ala Oeste, parece ter uma organização diferente da ala Este. Do patamar da escada que vem do grande salão, um pequeno corredor leva aos aposentos de Rebecca. Supostamente este seria o único quarto de onde se via o mar. Através da janela, no entanto, nunca chegamos a ver o mar por causa da neblina.

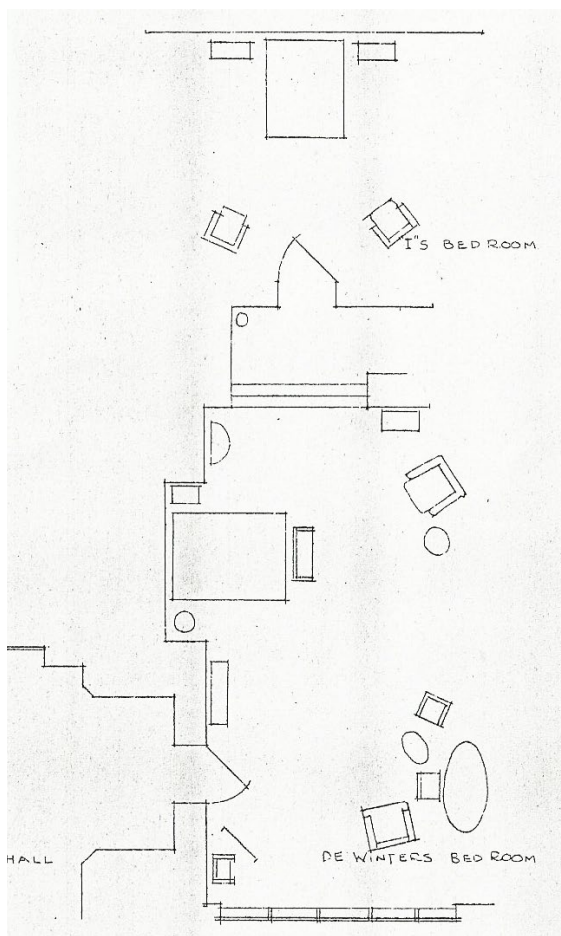
Entrar no quarto de Rebecca parece uma invasão. Tudo na encenação de Hitchcock enfatiza que toda uma série de limites espaciais e psicológicos têm de ser cruzados a fim de entrar na sala: o corredor inteiro repleto de sombras misteriosas e movediças da chuva nas janelas, o lento subir das escadas pela protagonista, a filmagem aproximada da mão de Joan Fontaine a rodar a maçaneta da porta, a cortina que separa os quartos e as que encobrem a grande janela gótica.

No final, toda a película parece construída em torno desta cena da invasão lenta e gradual dos aposentos de Rebecca.

Apercebemo-nos que Maxim está ausente de todos os espaços femininos em Manderley, incluindo os quartos de Rebecca e da sua segunda esposa, indicando a divisão de géneros na planta da casa de campo vitoriana. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 188)

Manderley não é unicamente o lugar onde Maxim nasceu e viveu toda a sua vida, é também uma mansão ancestral: um lugar onde a domesticidade está ligada à nostalgia e a histórias familiares secretas. Retratos pintados de antepassados dominam as paredes dos quartos, salas, e corredores.

A mansão parece assombrada por Rebecca, pois membros da família de Maxim e os



Corredor da ala Este



III Planta do quarto de Mrs. De Winters desenhada Quarto da protagonista na ala Este pelo Departamento Artístico de *Rebecca* (1940)



Sequência de imagens da cena em que a personagem de Joan Fontaine entra no quarto de Rebecca pela primeira vez.



Sala de jantar e detalhe da biblioteca. Todos os espaços da mansão parecem tornar a protagonista pequena e oprimida.

serviçais mencionam-na constantemente, assim como todos os espaços parecem denotar os traços da sua presença passada. Manderley em suma é um túmulo, uma cripta, um mausoléu.

Esta organização espacial baseada numa divisão entre as salas abertas e fechadas, transforma Manderley num ambiente ameaçador submetido a um sistema invisível de controlo e vigilância. As enormes salas e corredores parecem oprimir a heroína dando a impressão de que a casa esmaga as personagens. Hitchcock encena continuamente a opressão da arquitectura sobre a protagonista por meio de técnicas de iluminação, pontos de vista específicos, e movimentos da câmara. O cineasta, da mesma forma, apresenta Manderley como uma prisão psicológica tornando-a claustrofóbica e sufocante.

Ao transformar o lar numa prisão, o romance gótico expõe uma das características essenciais da casa, que tem sido entendido como um mecanismo para a domesticação das mulheres desde a Antiguidade. Reflectindo as estruturas de poder da sociedade patriarcal, a casa torna-se uma estrutura espacial que é mantida através de controlo constante - um sistema de fechaduras e barreiras que vedam todas as aberturas.

Desde o início do filme que Hitchcock nos apresenta espaços luxuosos: seja em Monte Carlo onde Maxim conhece a personagem de Joan Fontaine ou na sua mansão, Manderley, que domina a maior parte da narrativa. O único espaço que realmente contrasta com os anteriores é a pequena cabana na praia onde Rebecca se refugiava com o seu amante. Embora com um ar acolhedor e confortável, esta sala bastante recheada (mobiliário, candeeiros, e objectos decorativos), não apresenta de todo o luxo que nos habituamos a associar à ausente personagem de Rebecca.



A praia à qual se tem acesso a partir da propriedade de Maxim de Winter, foi filmada em Point Lobos na Califórnia.



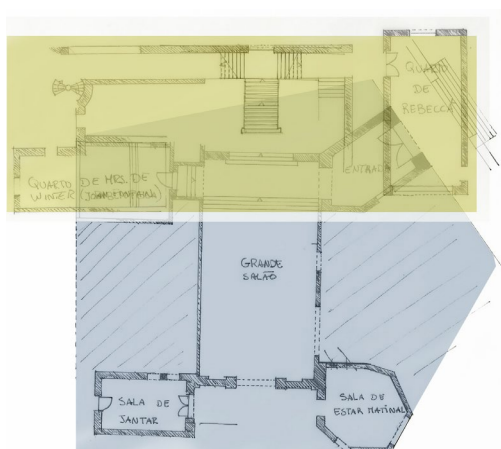
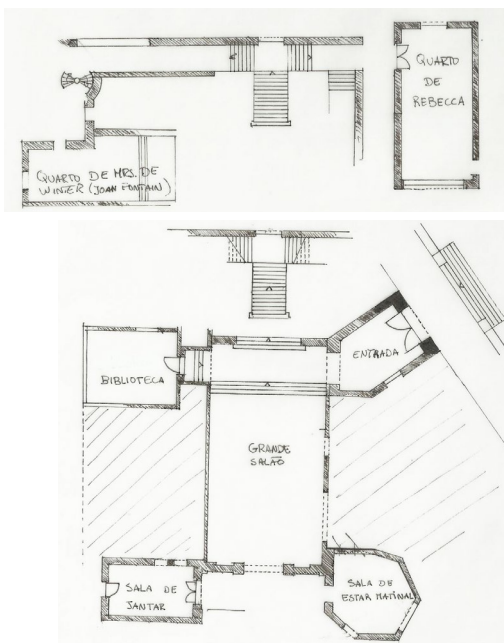
Cabana na praia onde Rebecca se refugiava.



Interior da cabana de praia



Interior da cabana de praia onde Maxim revela o seu grande segredo à protagonista



Estudo da possível sobreposição de pisos e posicionamento dos espaços em Manderley (Este desenho foi feito a partir das plantas feitas por Linde Vertriest para o livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*)

Imagens **I** *Still-shots* recolhidos directamente dos respectivos filmes

Imagem **II** retirada do website <http://www.hitchcockwiki.com/wiki/> (12/06/2012 às 19:00)

Imagem **III** retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de Dan Auler

REAR WINDOW (1954)



Cenário em *Rear Window*.

"Era uma possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico. Um homem imobilizado olhando para fora. Essa é uma parte do filme. A segunda parte mostra o que ele vê, e a terceira parte mostra como ele reage. Esta é, na verdade, a mais pura expressão de uma idéia cinematográfica."

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 214

Rear Window, realizado em 1954, é considerado por Hitchcock o seu filme mais cinematográfico. Combina o suspense de um crime/ mistério cativante, uma história de amor sedutora e um homem imobilizado a quem nada resta a não ser acompanhar secretamente a vida dos vizinhos, observando-os a partir do seu ecrã, a sua janela.

A diegese do filme abrange quatro dias na vida de LB Jefferies (James Stewart), um fotojornalista imobilizado devido a uma perna partida, que tem pouco para ocupar o seu tempo a não ser olhar pela janela traseira para os seus vizinhos em Greenwich Village. Confinado a uma cadeira de rodas com uma perna partida, Jeff suspeita que um deles, um vendedor de jóias chamado Thornwald, assassinou a sua esposa inválida. São enfatizadas as interações de Jeff com a enfermeira Stella (Thelma Ritter), com a sua namorada, Lisa (Grace Kelly), e o seu amigo detective Doyle (Wendell Corey). Jefferies é-nos apresentado como um homem que evita relacionamentos com todas as pessoas que o rodeiam, no entanto, fica apaixonadamente absorvido no “espectáculo” da vida dos seus vizinhos. O seu envolvimento com as pessoas existe em proporção inversa à distância a que ele está delas, tal é o seu código de perspectiva.



(Composição de imagens) sala de estar do apartamento de Jefferies



A esquerda a cozinha e à direita a entrada da casa de banho (apartamento de Jefferies)

A história do filme é inspirada num livro de Cornell Woolrich chamada *It had to be Murder*. No entanto, da história original, existe apenas a questão do assassinato. A relação amorosa entre Jeff e Lisa, assim como todas as histórias paralelas referentes aos vizinhos foram criadas para o filme.

O apartamento de LB Jeffries (James Stewart) é em 10th street, a Este da Hudson Street, em Manhattan. Contudo, o endereço é fictício, porque a lei americana não permitia que um crime de um filme fosse cometido num local existente. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 282). A localização é deduzida através da morada mencionada durante o filme relativamente ao apartamento de Thornwald. No entanto, a área real que inspirou Hitchcock é no número 125, em Christopher Street. O realizador exigiu mesmo que fossem tiradas inúmeras fotografias dos edifícios desta área desde o “amanhecer até à meia-noite”.

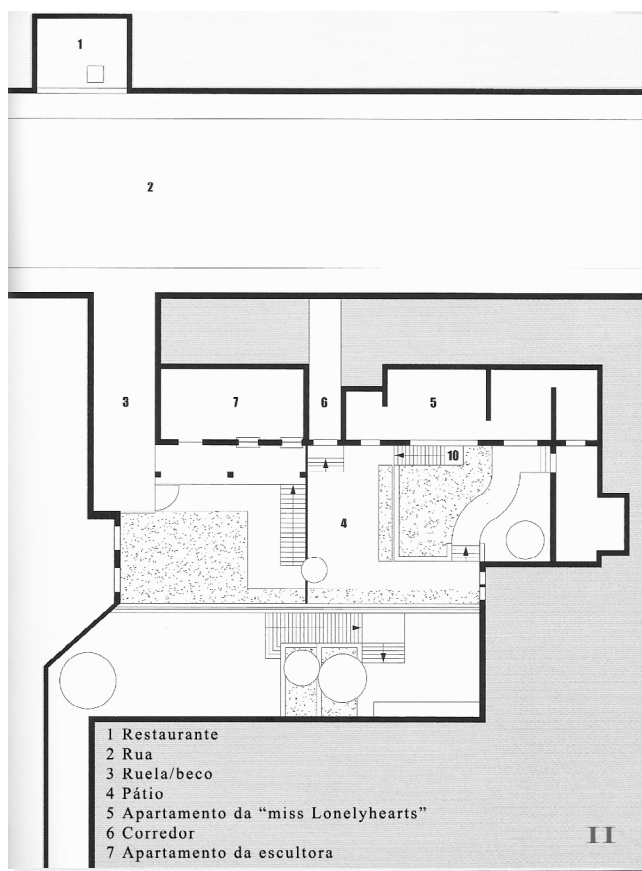
O apartamento de Jefferies é um pequeno estúdio com cozinha, estando esta separada da área de estar por uma estante de livros, e uma casa de banho que nunca é vista em detalhe.

Através das janelas do cenário deste filme, que apresentam uma amostra da população nova-iorquina, o realizador desenrola a história de suspense. Hitchcock examina os aspectos mais abstratos da relação entre espectador e espectáculo, entre o protagonista-voyeur e o que este vê. São abordados os conceitos de voyeurismo e exibicionismo e explorada a natureza da sua interconexão.

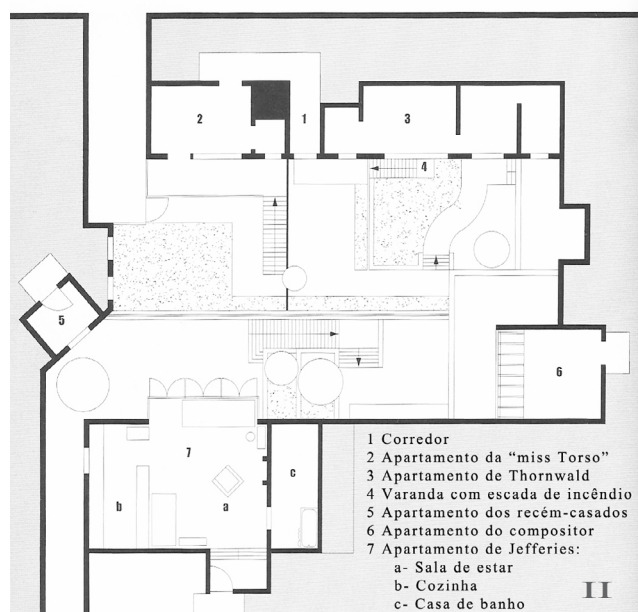
A acção do filme está circunscrita a um cenário único, um bloco de apartamentos, supostamente em Greenwich Village, construído em torno de um pátio. A janela traseira do apartamento de Jefferies tem vista para três edifícios. No edifício do lado direito mora um compositor, lutando com falta de inspiração, e um casal. O edifício do lado esquerdo abriga um casal recém-casado e uma mulher com um pássaro de estimação. Mas a película centra-se especialmente nas personagens que vivem no edifício oposto ao de Jefferies: a escultora no rés-do-chão, a sua vizinha "miss Lonelyhearts", a dançarina "miss Torso", e o vendedor de joias Lars Thornwald com a sua esposa inválida. Um casal com um cão e duas jovens mulheres ocupam os restantes apartamentos.

Embora tenhamos a impressão de que o acesso à entrada do apartamento de Jefferies seja feita pela rua principal, ou seja, do outro lado do seu edifício, não vemos qualquer ligação com esse lado. O apartamento de Jefferies está virado unicamente para o pátio, e é, portanto, unidirecionado. O mesmo acontece com os restantes apartamentos mostrados no filme. O que podemos concluir, é que os edifícios estão divididos ao meio, longitudinalmente, com apartamentos de orientação única – ou com janelas viradas para a rua, ou com janelas viradas para o pátio. Mas quando olhamos para o edifício oposto ao de Jefferies, é difícil de determinar se terá profundidade suficiente para conter na parte de trás desses apartamentos, outros com a mesma proporção.

Mas outra explicação para esta “fisionomia” da planta reside no facto de as janelas do outro lado do pátio funcionarem principalmente como ecrãs, e os espaços por trás delas serem então “esmagados”. O desenho reconstruído da planta indica que os apartamentos do outro lado do pátio são mais estreitos do que o apartamento de Jefferies. O apartamento de Thornwald assim como os apartamentos acima e abaixo ligam apenas a um corredor. Assemelham-se aos, frequentemente, designados como "apartamentos carruagem", bastante comuns em edifícios de apartamentos mais antigos em Nova Iorque. Com uma organização similar ao de uma carruagem de comboio, estes apartamentos compreendem uma série de quartos, unidos em linha, e acessíveis através de um longo corredor. Tais apartamentos unilaterais com espaços linearmente dispostos são perfeitamente adequados a esta narrativa, ficando dispostos paralelamente ao campo de visão de Jefferies e do espectador. Por este motivo, se ligarmos este parágrafo à observação feita anteriormente relativamente à orientação dos apartamentos, podemos provavelmente concluir que Hitchcock apenas queria conferir realismo aos edifícios no filme, na medida em que fosse útil do ponto de vista cinematográfico para o desenvolvimento da narrativa. É portanto um compromisso entre a arquitectura inspirada no real, e a arquitectura que servirá melhor os propósitos do filme. Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 286)



Planta do piso térreo do cenário de *Rear Window* (imagem retirada do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*)



Planta do primeiro piso do cenário de *Rear Window* (imagem retirada do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*)



Jefferies e Doyle observam

“Miss Torso” é observada

Segundo Christian Metz, em *The Fiction Film and its Spectator*, o mecanismo de gratificação no cinema “assenta no nosso conhecimento de que o objecto que está a ser observado não o sabe”. Em *Rear Window* ressalta constantemente o abuso voyeurista para o qual o cinema, como o meio privilegiado, é muitas vezes sensível. O filme desenvolve-se com referências explícitas ao voyeurismo, “Peeping Toms” e “window shoppers”, e a personagem de Thelma Ritter chega mesmo a referir que a objectiva de Jefferies é uma espécie de “buraco da fechadura” portátil.

As janelas em *Rear Window* são ao mesmo tempo palcos, plateia e camarotes e, assim, espelham e emolduram um pouco do mundo, colocando-nos ora na posição de observadores, ora na posição de observados.

O espaço no filme pode ser considerado um dispositivo teatral ou cenográfico porque a história depende da supressão do quarto lado do quarteirão. Embora, como refere Michel Chion, este quarto lado seja brevemente exposto, o ponto de vista dominante faz-nos quase esquecer que pode haver no lado do apartamento de Jefferies outros apartamentos.

Hitchcock tinha uma sólida compreensão dos aspectos visuais do cinema e percebia como utilizar as distorções perspécticas da câmara a seu favor. Já no início de sua carreira, o cineasta sabia exactamente como o cenário iria aparecer no filme. Foi uma lição que aprendeu no início dos anos vinte dos mestres alemães, como Murnau: “O que se vê no cenário não importa. Tudo o que importa é o que se vê no ecrã.” Em *Rear Window*, o ponto de vista determina o espaço ainda mais do que o habitual já que Jefferies assiste ao espetáculo de longe e de uma posição fixa. Como resultado, o seu apartamento serve como um camarote no teatro. Também John Belton dizia que *Rear Window* jogava conscientemente “com as diferenças entre espaço teatral e cinematográfico.” (John Belton, *Alfred Hitchcock’s Rear Window*)

No entanto, o efeito panóptico é limitado. Como em todos os filmes da Hollywood clássica, *Rear Window* contém muitas elipses espaciais e portas que não se sabe onde levam. Nem tudo é exposto ao olhar do protagonista, e, portanto, também ao nosso, visto que Hitchcock sabia usar com sucesso a fronteira entre os espaços visíveis e invisíveis. As paredes entre as janelas, por exemplo, desempenham um papel muito importante em várias cenas, como na discussão entre Thornwald e a sua esposa ou na cena em que Lisa invade o apartamento de Thornwald. Hitchcock, por assim dizer, apresenta, no ecrã, um espaço que não está no ecrã, despertando a curiosidade do espectador e a imaginação, e maximizando o suspense. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 292)

Para além disto, cada evento em *Rear Window* tem um propósito narrativo. Tudo o que acontece, neste cenário fechado de Greenwich Village, é apresentado em termos da sua função dentro de uma estrutura narrativa maior. O filme é construído em torno de casos de repetição e variação (de cores, temas e planos específicos). Estes motivos e planos são organizados num padrão maior, e esse padrão é a base da construção do filme.

Em termos de estrutura, *Rear Window* é classicamente Aristoteleano: tem um começo, um meio e um fim, e engloba as unidades básicas de Aristóteles - unidade de acção, unidade de lugar, e apesar de algumas elipses, unidade de tempo. Esta marcação de tempo - início, meio e fim - pontua a narrativa de forma inteligível. É a janela traseira que marca a progressão narrativa do filme, o que ao mesmo tempo, confere a *Rear Window* uma atmosfera de peça de teatro. Os créditos iniciais do filme têm como fundo os estores em bambu da janela de Jeff, a serem abertos e a mostrarem o pátio central. Numa peça teatral a cortina sobe no início do espectáculo e desce no fim. Também assim é em *Rear Window*, passando os créditos finais à medida que os estores da janela de Jeff se fecham. Os actos inicial e final de levantar e baixar os estores são realizados por um agente invisível, é Hitchcock a apresentar o início e o final da película. Mas também durante o filme, é pontuado um ponto intermédio no qual o tom da narrativa muda. Este momento é marcado mais uma vez através da janela, quando Lisa baixa os estores pensando que o “espectáculo” havia terminado. Doyle tinha acabado de informar Jeff e Lisa de que não teria havido qualquer assassinato deixando-os estranhamente desanimados, o que leva Lisa a tapar as janelas e a oferecer-se como espectáculo alternativo ao da vida dos vizinhos. No entanto, apenas alguns momentos depois, os protagonistas ouvem um grito no pátio e Lisa volta a levantar os estores; aqui é marcado o início do “segundo acto”. Embora não literalmente a meio do filme, a acção de Lisa divide a narrativa em duas partes. (Robert Stam e Roberta Pearson, *Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*)



Princípio

“Meio”

Fim



Lisa e Stella deixam de ser observadoras passivas, e tentam resolver o mistério do assassinato, ao invadir os espaços habitados por Thornwald

A segregação inicial dos espaços é quebrada, e Lisa invade o apartamento de Thornwald.

A história retoma, então, o rumo interrompido. Uma mulher grita fora de cena, Lisa levanta os estores e descobre que mais um assassinato fora cometido, o de um cão que “sabia demais”. Com a morte do cão algumas dinâmicas do filme invertem-se. Jefferies continua a observar mas passa a ter um papel mais activo, passa de simples *voyeur* a *provocateur*. Na primeira parte do filme, os espaços estão bem separados – o apartamento de Jefferies é percebido como uma dimensão, e os apartamentos opostos como outra, distinta. Ao mesmo tempo, o voyeurismo até aqui tem sido unidirecional; Jeff, Stella e Lisa olham da janela para os apartamentos do outro lado do pátio. Na segunda parte, a segregação dos espaços é constantemente violada. Lisa vai até ao lado oposto e coloca um bilhete por baixo da porta de Thornwald, para que Jeff e Stella possam avaliar a reacção daquele ao ler a nota anónima. Aqui a acção e as reacções de Thornwald não são apenas observadas por um público passivo. Aqui o protagonista provoca aquilo que quer ver, despoletando o escalar da acção, e fazendo com que no dia seguinte Lisa invada o apartamento do assassino colocando-se, aí sim, claramente em perigo.

Thornwald dá resposta a esta intromissão ao apanhar Lisa, e ao perceber que tinha estado a ser observado por Jefferies. Thornwald inverte, dessa forma, a direcção da narrativa; de observador, Jeff passa a ser o observado. Os ouvidos do protagonista passam a ser os guias do desenvolvimento da acção, agora que este sabe que irá ser confrontado por Thornwald. Jeff ouve os passos do assassino a subir as escadas e a percorrer o corredor e ouve-o a desenroscar a lâmpada do corredor. É uma descrição do espaço exterior ao apartamento de Jefferies, através do som. Thornwald fala então pela primeira vez tornando, subitamente, o espectáculo que tínhamos estado a assistir antes, em algo mais real e palpável: “O que quer de mim? O que é que quer!”. A sua pergunta, dirigida ao protagonista, poderia ter sido dirigida a nós. Os espectadores do filme e Jefferies, certamente, mas também Lisa, Stella e até mesmo Doyle, querem acima de tudo ver, espiar a vida privada dos outros, como nós fazemos ao assistir a qualquer filme.

Michel Chion analisa a construção dos espaços no filme - tanto a do pátio como a do apartamento de Jeff - em relação ao ponto de vista do protagonista. Ao mesmo tempo, Chion explora a manipulação cuidadosa da banda sonora no filme para dirigir a atenção do protagonista e do espectador através do espaço. (John Belton, *Alfred Hitchcock's Rear Window*, 18). As questões da acústica no estúdio eram extremamente importantes já que a banda sonora do filme é a música ouvida pelos vizinhos e que ecoa no pátio. Hitchcock, aliás, quis filmar os sons no cenário a partir do apartamento de Jefferies para que houvesse mais realismo na percepção dos sons que vinham do exterior. (*The Making of Rear Window* – documentário).

Rear Window, como o título sugere, é uma visão sobre o desejo inconsciente: olha para o fundo da mente e aquilo que esta esconde. A mente inconsciente, que se abre para um terreno distinto de desejos, funciona como uma janela escondida: vê o que os olhos não vêem. *Rear Window* explora, assim, as relações entre estas duas "janelas", entre o que o olho vê e o que a mente deseja. O que Jeff vê - a evidência de um crime - é o que sua mente inconsciente deseja.

Ao caracterizar *Rear Window* como o seu filme mais “cinemático”, Hitchcock assinala um dos pontos mais marcantes da película: o seu estatuto como ensaio brilhante sobre o cinema e a experiência cinematográfica. Em *Rear Window* é focalizada a relação entre o filme e o espectador.

Jean Douchet, escrevendo para o *Cahiers du Cinéma*, em 1960, foi um dos primeiros a apontar para a dimensão reflexiva de *Rear Window*. Douchet comparou o protagonista, interpretado por James Stewart, a um projector, o edifício do outro lado do pátio a um

ecrã, e acrescentou que a personagem de Stewart é um espectador que "cria o seu próprio cinema". Jean Douchet referia-se ao "cinematic apparatus", e *Rear Window* não é apenas um filme reflexivo sobre o cinema, mas também um inquérito relativo a esse mesmo aparelho cinemático e ao posicionamento do espectador dentro dele.

"Cinematic apparatus" é a base instrumental de câmara, projector e tela, bem como o espectador como sujeito de que a instituição cinematográfica depende, para seu objecto e cúmplice. O aparelho combina a percepção cinematográfica hiper visual com uma mobilidade física mínima. Binóculos e objectivas de longo alcance, dão a Jeff o ilusório poder divino do "espectador que tudo vê". Hitchcock, assim, sugere uma certa coerência entre a situação do protagonista, que vive a sua realidade dentro da ficção, como se estivesse a ver um filme, e a nossa própria situação como espectadores vendo o protagonista a assistir ao seu filme. (Robert Stam e Roberta Pearson, *Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*)

A película é também uma meditação sobre o famoso efeito *Kuleshov* - em vez de planos que mostram simplesmente o que se passa em casa de cada vizinho, vemos a reacção de Jefferies a cada cena que presencia; e a forma como o protagonista reage a cada imagem ajuda a caracterizá-lo enquanto personagem. *Rear Window* é um filme no qual o ponto de vista subjectivo é dominante. Para Hitchcock, a câmara subjectiva "é a forma mais pura de cinema".

A acção do filme resulta numa topografia muito específica e em relações espaciais muito bem estudadas. Georgine Darcy, a actriz que fazia de "miss Torso" diz que ver Hitchcock no cenário de *Rear Window* era como ver alguém brincar numa casa de bonecas.

Uma vez que a distância é importante para a narrativa, raramente nos aproximamos das personagens do outro lado do pátio. Além disso, o ponto de vista predominantemente fixo implica uma importante restrição espacial: o filme passa-se num único, mas gigantesco e complexo cenário, que representa um quarteirão de Greenwich Village compreendendo 31 apartamentos.

Para percebermos a importância do cenário, nesta película de Hitchcock, pode-se começar por referir os anúncios contemporâneos de *Rear Window*, onde o cenário pairava acima dos actores como o elemento mais importante. Na publicidade lançada pela Paramount, enviada à imprensa, é incluída uma descrição e história do cenário do filme assim como um parágrafo sobre Hitchcock. Nos trailers a preto e branco exibidos apenas na televisão, não aparecem os actores, só um pan lento em torno do pátio, acompanhado de narração. Em vários sentidos, o cenário em *Rear Window* é a "estrela" do filme. Foi o maior cenário alguma vez construído na Paramount.

Hitchcock supervisionou pessoalmente a construção do cenário, que levou seis

semanas a montar. Todo o cenário estava ligado a um sofisticado sistema de drenagem para a cena em que chove e a um mecanismo engenhoso para a iluminação complexa tanto no exterior, no pátio, como nos interiores dos apartamentos. Um documento da campanha da Paramount para o filme exibia orgulhosamente um impressionante conjunto de dados estatísticos: o "cenário consumiu 25.000 horas de mão de obra. São usadas 175.000 tábuas de madeira, 200 sacos de gesso, 3.000 litros de tinta, e 12 toneladas de aço estrutural para pisos e vigas. Aço também foi utilizado para aberturas no telhado, chaminés e escadas de incêndio, todos os quais foram "prácticos", que é o termo para utilizável, ao contrário de simplesmente ornamental. Mais de 20.000 pés quadrados de imitação de tijolo, num novo método introduzido exclusivamente para este filme." Por não haver espaço suficiente em nenhum dos studios da Paramount para montar tão grande cenário, Henry Bumstead, director artístico, lembrou Hitchcock de que havia abaixo destes estúdios salas onde se guardava o mobiliário. Foi assim que se decidiu partir a laje que separava estes dois pisos para poder montar o enorme cenário de *Rear Window*. (*The Making Of Rear Window*, documentário)

Mas não foi dada apenas atenção aos detalhes no apartamento de Jefferies; cerca de uma dúzia de apartamentos desempenham um importante papel na acção sendo objecto de observação constante por parte do protagonista.

A atenção cuidadosa aos detalhes caracteriza também o movimento de câmara impressionante que abre o filme e evoca imediatamente a atmosfera claustrofóbica do pátio. Esta filmagem, com a câmara segura por um guindaste, de forma a parecer que está a voar, serve como um clássico ‘*establishing shot*’ que nos situa e nos mostra as relações espaciais entre os diferentes espaços importantes para a narrativa.

Durante este longo take são enfatizadas desde o início certas áreas do conjunto. No entanto, depois de sair pela janela para o pátio, a câmara volta para o interior do apartamento de Jefferies e explora os seus pertences.

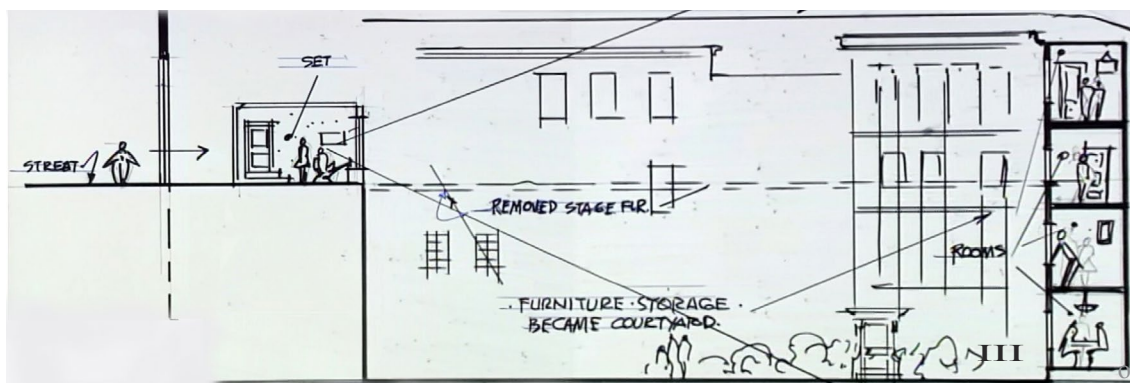
“Aposto que nove em cada dez pessoas, se virem uma mulher do outro lado do pátio, a despir-se para ir para a cama, ou até mesmo um homem a arrumar o seu quarto, vão ficar a olhar, ninguém dirá: ‘Não me diz respeito.’ Eles podem fechar as persianas, mas nunca o fazem, ficam no mesmo sitio a observar.”

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 216

O tema do voyeurismo combinado com o confinamento espacial de um cenário único



Corte esquemático do cenário de *Rear Window*, e fotografia, onde está indicada a cota a partir da qual o estúdio foi aumentado.



transforma a construção arquitetônica de *Rear Window* num dispositivo de visualização magistral.

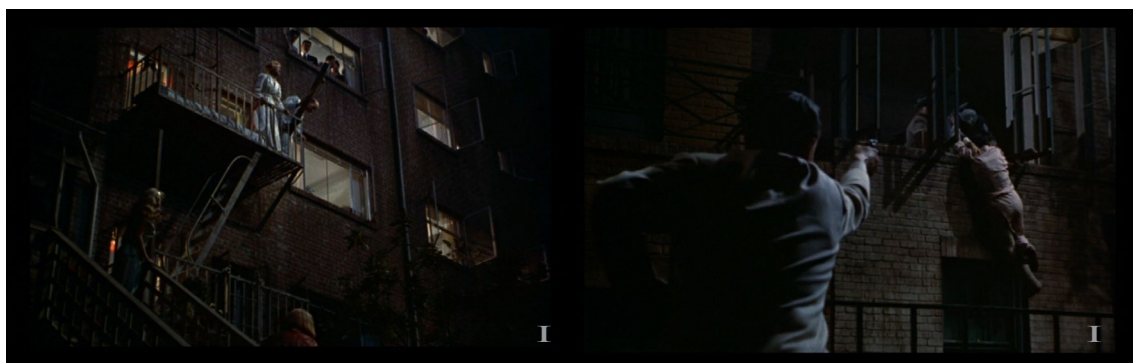
Inequivocamente, a janela é apresentada como uma metáfora para o ecrã de cinema. Não por coincidência, a imagem da janela, para abrir o filme, é um motivo importante em toda a obra de Hitchcock. *The Lady Vanishes*, *Shadow of a Doubt*, *Rope*, *I Confess*, e *Psycho*, começam com a imagem de uma janela que marca a transição de um exterior urbano para a reclusão de um interior. Em contraste com esses filmes, a trajetória em *Rear Window* é feita principalmente a partir de dentro para fora.

Não somente a janela do apartamento de Jefferies funciona como uma tela de cinema, mas cada uma das janelas no outro lado do pátio, também. Cada janela é um filme diferente: uma comédia com os recém-casados, uma comédia musical em torno de "miss Torso", um melodrama de uma mulher apelidada de "Miss Lonelyhearts", a história de um jovem compositor, e, claro, o mistério do assassinato Hitchcockiano no apartamento de Thornwald.

Dada esta perspectiva, *Rear Window* contém vários filmes num único filme. Como se



Os vários vizinhos que Jefferies observa como se as janelas daqueles fossem ecrãs de cinema: os recém-casados, o compositor solitário, a “miss Torso”, e o conflictuoso casal Thornwald.



Depois da morte do cão, a câmara sai do apartamento de Jefferies e posiciona-se pela primeira vez no centro do pátio.

Na cena final vemos o ponto de vista oposto ao do protagonista, aparece pela primeira vez o alçado traseiro do edifício de Jeff.

o patio fosse um conjunto de canais de televisão e Jefferies fosse a pessoa com o comando a mudar de canal.

No entanto, na cena da morte do cão há uma mudança dramática na direcção do ponto de vista da câmara e do espectador. Pela primeira vez, a câmara abandona realmente a posição que ocupa desde o início do filme, e coloca-se dentro da área do pátio, “olhando” para cima a partir do jardim para as personagens anteriormente observadas. Embora o ponto de vista inicial a partir do apartamento de Jeff volte após essa interrupção breve, é

evidente a mudança de tom. Assim, nas cenas finais, Thornwald confronta Jeff e atira-o da sua própria janela. Neste ponto, o filme passa para uma perspectiva que, até aí, não tinha sido mostrada - vemos Jeff pendurado ao parapeito da sua janela a partir do ponto de vista de Doyle e dos vizinhos. Desta vez, são os outros que observam impotentes a angustia de Jeff. Pela primeira vez, vemos a parede traseira do edifício onde está o apartamento de Jeff. Esta mudança de ponto de vista obriga-nos a repensar o papel do protagonista, e nosso, enquanto espectadores. Por um momento, o nosso próprio voyeurismo torna-se o espectáculo do filme.

A sequência final da película é a resposta directa à sequência inicial, onde a câmara nos leva a conhecer o pátio e os vizinhos de Jefferies voltando depois para dentro do apartamento e apresentando-nos visualmente o protagonista. Também aqui, o destino de todas as personagens que acompanhamos durante o filme é apresentado - apenas visualmente - sem necessidade de legendas ou explicações. Lisa agora parece ser presença permanente no apartamento de Jeff, supervisionando a sua recuperação. Jeff dorme, tranquilo, mas castigado pela sua curiosidade, acaba preso à mesma cadeira durante ainda mais tempo.



O pátio urbano em Rear Window. Nessas imagens é possível compreender não só a ligação do pátio à rua, como também as divisões existentes neste espaço.

O pátio urbano pertence a uma sociedade moderna. Mesmo o pátio não é o de um edifício apenas, consiste numa espécie de conjunto de quintais individuais ligados a edifícios arquitectonicamente distintos, num único quarteirão, numa única cidade. Como é visível na cena em que Stella e Lisa saem do apartamento de Jefferies e do pátio do edifício correspondente, passam para o pátio do edifício de Thornwald para tentarem descobrir o que estava enterrado no canteiro das flores.



Dada esta perspectiva, *Rear Window* é uma meditação interessante sobre a sociedade urbana moderna. A evocação de Hitchcock a Greenwich Village mostra um universo colorido urbano em que habitantes vivem como estranhos ao lado uns dos outros.

Rear Window é uma evocação perfeita da maneira em que a organização especial da cidade determina a vida dos seus habitantes. O comportamento de alguns, está inequivocamente ligado ao facto de a história se passar neste tipo de pátio semi-público no meio de uma metrópole. Hitchcock, cuja filmografia inclui muitos espaços escondidos e impenetráveis, maximiza o prazer voyeurista, mostrando um espaço que normalmente é invisível para a maioria de nós. O filme lida claramente também com o contraste entre a fachada frontal e representativa e o alçado traseiro informal, que é uma das características essenciais da arquitetura urbana desde o início da modernidade. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 295). Esta dualidade é vista pelo pequeno pedaço de edifício que conseguimos ver através do beco, que acede a uma rua paralela.

“Eu louvei *Rear Window*, e um crítico americano surpreendeu-me por comentar: «Você gosta de *Rear Window*, porque, como um estranho para Nova Iorque, não percebe nada sobre Greenwich Village.» Para esta afirmação absurda, eu respondi, - *Rear Window* não é sobre Greenwich Village, é sobre cinema, e de cinema eu percebo.”

De facto, Hitchcock quis que o cenário de *Rear Window* parecesse ser em Greenwich Village, tendo-se inspirado nas suas cores e agitação. Mas o crucial não era a localização geográfica precisa, mas sim o facto de ser um pátio no meio de uma metrópole, como é o caso de Nova Iorque.

O pátio neste filme é caracterizado por uma forma condicionada de privacidade, que é baseada no conhecimento de que outros podem espiar mas que geralmente não o fazem. É um equilíbrio social delicado baseado no uso colectivo de espaços e regras implícitas de conduta entre vizinhos. A história de *Rear Window* não faria sentido numa cidade pequena ou nos subúrbios, onde a relação entre vizinhos é naturalmente mais estreita.

No final é possível que a atenção atraída por Jeff ao ser atacado por Thornwald, fazendo com que todos os vizinhos saíssem das suas casas, tenha despoletado que estes se conhecessem, já que na sequência final vemos a “miss Lonelyhearts” em casa do compositor.

Imagens I : *Still-shots* tirados do filme *Rear Window*

Imagens II : retiradas do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

Imagens III: Imagens obtidas a partir do documentário *The Making Of Rear Window* de

Imagem IV: *Still-shot* tirado do vídeo *Rear Window Timelapse* de Jeff Desom

NORTH BY NORTHWEST (1959)



“*North by Northwest* é o filme que, no fundo, sintetiza todo o seu trabalho (de Hitchcock) na América.”

Truffaut dirigindo-se a Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 249

North by Northwest (1959) é o filme mais longo de Alfred Hitchcock, e o segundo mais bem sucedido financeiramente depois de *Psycho* (1960). (Robert J. Yanal, *Hitchcock as Philosopher*, 67)

O seu filme anterior, *Vertigo*, não foi um grande sucesso comercial ou crítico, e Hitchcock queria mostrar que ainda conseguia atrair audiências. Assim para *North by Northwest* decidiu recorrer a uma fórmula usada em vários dos seus filmes anteriores: um homem injustamente acusado e perseguido pela polícia. No entanto, aqui, este tema, é levado ao seu extremo – o protagonista é perseguido e mal interpretado por todos, não apenas a polícia, mas também os vilões.

Roger Thornhill (Cary Grant), um executivo do ramo publicitário, que mora em Nova Iorque, vê-se envolvido numa complexa intriga entre os serviços secretos americanos e um grupo de perigosos espões estrangeiros liderados por Philip Vandamm (James Mason). Entre tentar sobreviver aos vários ataques de Vandamm, e a sua própria demanda para tentar perceber o que se passa, Thornhill, conduz-nos numa viagem direccionada a noroeste - começando em Nova Iorque, movendo-se para Chicago e daí para Dakota do Sul.



Duas imagens da sequência inicial desenhada por Saul Bass



Imagens iniciais que mostram a agitação em torno de Madison Avenue em Nova Iorque

A abordagem em relação à arquitectura em *North by Northwest* distingue-se de todos os outros filmes de Hitchcock. Aqui, a arquitectura faz a história avançar e condiciona a acção. É um filme itinerante, sendo que a narrativa implica um protagonista duplamente em fuga e em busca da verdade. Somos então forçados, enquanto espectadores, a acompanhar as suas deslocações constantes.

Nos créditos de abertura, o filme introduz-nos imediatamente no espaço urbano da modernidade, com uma sequência desenhada por Saul Bass - um abstracto jogo de linhas numa superfície verde que gradualmente se transforma na cortina de vidro do edifício C.I.T. (Wallace K. Harrison e Max Abramovitz, 1957). Efectivamente, o filme foi feito numa época que viu uma nova geração de arranha-céus no centro de Manhattan como a Lever House (Skydmore, Owings & Merrill, 1952), a sede das Nações Unidas (International Committee of Architects, 1953), e o edifício Seagram (Ludwig Mies van der Rohe e Philip Johnson, 1958). O filme introduz-nos, assim, imediatamente, no espaço urbano da modernidade.

North by Northwest é permeado por ilusão e teatralidade. Em todas as cenas alguém é acusado de fingir não ser quem é, ou desempenha de facto algum papel que não é o seu. No



Vandamm parece preparar a biblioteca para uma encenação - fecha as cortinas, tapando a luz solar e acendendo luzes artificiais.



Contraste entre o perigo “dentro da câmara” e a partir do exterior da câmara.

caso de Thornhill, este é erroneamente identificado como um agente secreto americano (fictício) chamado George Kaplan, sendo raptado e levado até Phillip Vandamm, um espião estrangeiro. Após ser conduzido para a residência Townsend em Glen Cove, acaba por se sentir relutantemente um actor à força estando, inadvertidamente, a interpretar o papel do espião com quem é confundido. Mas é Thornhill que é acusado de pretensão: "Com tal fantástica interpretação você faz desta sala um teatro", diz Vandamm - embora tenha sido este a preparar a sala para uma encenação, fechando as cortinas, tapando a luz solar e acendendo luzes artificiais. Os participantes nesta dramatização não estão no entanto a fingir, e têm de facto a intenção de matar Thornhill, encenando um acidente de carro.

Na sequência em que o protagonista é posto num carro em movimento e embriagado, a câmara mostra-nos este momento de perigo a partir de dentro do veículo. Isto significa que neste caso, apesar de Thornhill não ser responsável pela sua condição (embriaguez), ele representa o próprio perigo, sendo este percebido directamente a partir da câmara. Por outro lado, na cena passada no campo de milho, continuamos a ver a partir da posição do protagonista, mas agora é um elemento externo que o coloca em risco, um elemento que desafia a câmara e consequentemente nos desafia a nós.

O campo de milho é um cenário de Hitchcock por excelência: uma vasta superfície plana sob uma enorme extensão de céu azul. O filme tornou-se uma exploração de espaços abertos na América. Como resultado, a filmagem aérea do campo vazio não apenas se relaciona com os planos vertiginosos superiores da sede das Nações Unidas e do Monte Rushmore em outros momentos do filme, mas também com uma moderna concepção do espaço em si. Segundo Fredric Jameson, "o vazio do campo constitui uma verdadeira hipóstase do próprio espaço". Diversos espaços em *North by Northwest* são, portanto, misturas de público e privado de tal maneira que a dimensão pública predomina e o privado nunca pode ser separado como um elemento independente ou contemplado a olho nu. Isto significa, no entanto, que também não há espaços puramente públicos - nenhum é genuinamente anónimo ou impessoal, nem elevadores ou casas de banho estão isentos. (Fredric Jameson, *Spatial Systems in North by Northwest* in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan, but Were Afraid to Ask* de Slavoj Žižek, 53)

A oposição do público e do privado reside na inconsistência entre a própria concepção de um espaço público ou esfera pública e do regime de propriedade privada, e em particular da mercantilização do solo: assim podemos pensar no campo de milho como muito exposto, mas quando começamos a especular sobre o seu suposto carácter "público", não só essa caracterização parece discutível como começa a parecer problemático poder descrever qualquer espaço Norte-Americano como verdadeiramente público. Os espaços que são abertos e privados ao mesmo tempo são "centrais" em *North by Northwest* (o campo de milho, o próprio arranjo urbanístico em torno do edifício das Nações Unidas, o Monte Rushmore, entre outros).

Combinando simplicidade geométrica com vistas intermináveis, tanto o desenho do espaço como o plano panóptico do campo despovoado evocam um vazio que dá forma não só espacial, mas também sócio-psicológica, à condição de habitante da cidade moderna. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 299)

Movendo-se constantemente através de redes verticais e horizontais, Thornhill encontra-se numa série de armadilhas. A primeira dessas armadilhas acaba por ser o edifício da sede das Nações Unidas (1947-1953), talvez o exemplo primordial da arquitetura moderna do pós-guerra devido à combinação de formas e técnicas essenciais do modernismo: a laje simples, geométrica, e independente da torre do Secretariado com superfícies de vidro; e da forma orgânica e escultural do corredor de betão da Assembléia Geral. Expressando uma ordem mundial utópica nova, o edifício das Nações Unidas foi



Imagens da cena no campo de milho em que a vida de Thornhill é ameaçada por um avião de colheitas.



Vista exterior do edifício das Nações Unidas
(filmado clandestinamente)

Vista aérea do edifício das Nações Unidas (maquete)



Interior do edifício das Nações Unidas.
(também filmado clandestinamente)

Lobby de entrada do edifício das Nações Unidas,
(segundo on cenário criado para o filme).

projectado por um comitê internacional de arquitectos, que incluiu, entre outros, de Le Corbusier e Oscar Niemeyer. Wallace K. Harrison, que também projectou o edifício que aparece no início do filme, actuou como presidente do conselho de designers. Em *North by Northwest*, a sede das Nações Unidas com superfícies de vidro, praças amplas, placas em mármore, e lobbies elegantes torna-se o palco de um assassinato encenado, quando Thornhill aí procura o verdadeiro Mr. Lester Townsend.

“Tivemos uma cópia exacta feita do átrio das Nações Unidas. Alguém tinha usado o cenário para um filme chamado *The Glass Wall*, e depois Dag Hammarskjöld proibiu qualquer filmagem de películas de ficção no local. Ainda assim, enquanto os guardas estava à procura do nosso equipamento, filmamos a cena em que Cary Grant entra no edifício usando uma câmara escondida. (...)

O espaço onde o homem é esfaqueado é a sala dos delegados, mas para manter o prestígio das Nações Unidas, designa-mo-la de «lounge público» no filme, e isso também explica como um homem com uma faca conseguiria lá entrar. De qualquer forma, o local foi reconstruído de forma muito precisa. ”

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 252

Durante o seu perigoso percurso ao longo do filme, Thornhill encontra-se encurralado em mais um ícone de design moderno do século XX: o combóio Henry Dreyfuss’ luxury 20th-Century Limited. Combinando velocidade e claustrofobia, o tema hitchcockiano do combóio leva a uma situação sem saída, de gato e rato entre a polícia e Thornhill, mas também conduz ao seu primeiro encontro com Eve Kendall (Eva Marie Saint).

O “aventura” do protagonista leva-o de seguida até Dakota do Sul, onde se situa o Monte Rushmore. Quando Thornhill pergunta à personagem de Leo G. Carroll o porquê de terem de se deslocar a esta área, ele responde que é devido a Vandamm ter aí uma casa de onde iria em breve partir para fora do país, de avião.

Antes de sermos transportados para a casa de Vandamm, presenciamos a cena na cafeteria do Monte Rushmore, onde Thornhill, desta vez fingindo mesmo ser Kaplan, desafia Vandamm. É importante ver que temos aqui mais um exemplo de um espaço interior, mas que tem uma atmosfera quase de espaço aberto, pela amplitude e pé-direito muito alto, com a enorme parede de vidro que permite uma vista magnífica do monumento americano, e mais uma vez, jogando com a dualidade de espaço público e privado.



Cafeteria do Monte Rushmore - exterior.



Cafeteria do Monte Rushmore - interior.



Mansão Townsend. (Contraste entre a mansão e interiores Vitorianos e os modernistas)



Casa Vandamm (Contraste entre a mansão e interiores Vitorianos e os modernistas)

É curiosa a oposição entre as duas casas associadas a Vandamm que são mostradas. A primeira, de estilo vitoriano, bastante semelhante a muitas outras vistas na filmografia de Hitchcock mas que não é na realidade do vilão, este simplesmente finge ser o dono da casa quando manda raptar Thornhill. Já a segunda, verdadeiramente de Vandamm, vem naturalmente de encontro àquilo que era considerado em Hollywood mais adequado a um vilão (espaços modernos associados a pessoas sem valores morais).



Casa de Vandamm, sala em consola.



Casa de Vandamm do ponto de vista de quem está na pista de aviação.



As grandes janelas permitem a Thornhill observar o que se passa no interior da casa.



Mezanine, casa de Vandamm.

A casa Vandamm está situada no topo de uma montanha, e expressa portanto domínio sobre toda esta área. A sua notável localização é reveladora de várias maneiras. Situada num planalto fictício, junto ao monumento americano, a casa domina um santuário devocional da democracia americana. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 302) Precisamente situada na região de Black Hills, perto de Keystone, Dakota do Sul, esta casa apresenta várias semelhanças estilísticas com a arquitectura de Frank Lloyd Wright, como por exemplo: a planta assimétrica, a disposição livre dos volumes interiores, uma lareira centralizada, espaços desenvolvidos a diferentes cotas, entrada recuada, grandes janelas que estreitam a relação entre o interior e o exterior, e o uso de pedra texturada. No seu exterior, para suportar a consola, a casa tem grandes vigas em aço. Como já referido no capítulo anterior, esta estrutura contribuiu para a narrativa, quando servem ao protagonista para subir até à janela da ampla sala de estar, sem ser visto.

A casa de Vandamm foi criada pelos cenógrafos da MGM: William A. Horning, Merrill Pye, Henry Grace, and Frank McKelvey (Sennett, *Setting the Scene*, 181 – 85). E trabalharam sob a supervisão do designer de produção Robert Boyle, também já habituado a trabalhar com Hitchcock.

"Todo o arquitecto é influenciado por Frank Lloyd Wright. A maioria das pessoas não



Pedra estriada horizontalmente, o que permitia a Thornhill trepar o muro.

Thornhill apoia-se nas enormes vigas metálicas para aceder à sala.

se apercebem que a casa cabia toda no estúdio 5 na MGM. Eu sabia que tínhamos de ter uma casa onde Cary Grant se sentisse em posição precária, porque se fosse descoberto, não teria como fugir. Também teria de estar numa posição onde pudesse ver tudo: o quarto dela, a sala de estar, o mezanine sobre a sala de estar, e teria de ser capaz de descer e conseguir fugir. Esta não era portanto uma casa que poderíamos encontrar. A casa Fallingwater, que Frank Lloyd Wright projetou, estava parcialmente em consola, mas não era isso que me interessava, era a pedra da casa, estriada horizontalmente. Isto era perfeito para alguém que precisasse de um apoio para subir. Eu estava realmente influenciado pela necessidade de pegos. A casa Fallingwater projectava-se sobre um pequeno riacho. Eu quis fazer a casa junto ao Monte Rushmore mais extravagante. Uma vez que é necessário a casa estar em consola já que Thornhill vai estar numa situação precária, este tem de se colocar numa posição em que possa ver a sala, até à varanda, e que quando Eve a atravessasse para chegar ao quarto, ele consiga vê-la. Por tudo isto, tinha de ser concebida assim. Se fosse apenas um alpendre comum, ou algo assim, não funcionaria. Então, ele tem de estar numa posição em que se sinta desamparado, como se fosse sofrer uma queda fatal. Tem de haver algum suspense. E depois, a construção em consola significava modernidade, por isso tudo se encaixou. Eu não fiz imposições, o guião é que se impôs. ".

Robert Boyle em entrevista com Charles Affron (Affron & Affron, *Sets in Motion*, 66)

Esta casa acabou por se tornar numa obra-prima da arquitetura cinematográfica, tendo sido combinados habilmente filmagens do local, matte-shots e algumas partes da casa em maquete em tamanho real. As partes da casa que foram construídas - segundo Sandy MacLendon, em *Modernism at the Movies* - foram a sala, parte do volume dos quartos, a garagem, e um pouco da encosta sob a sala de estar em consola. As paredes de

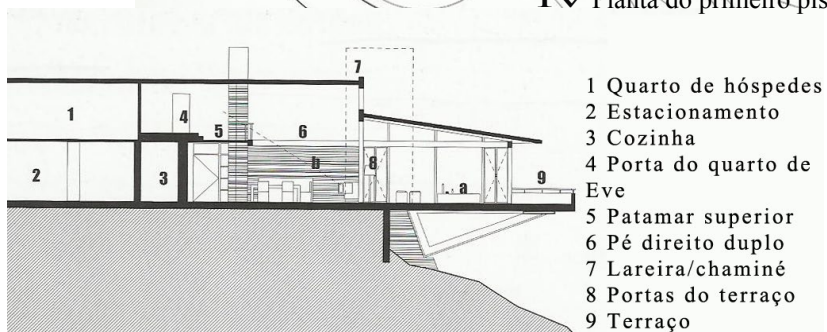
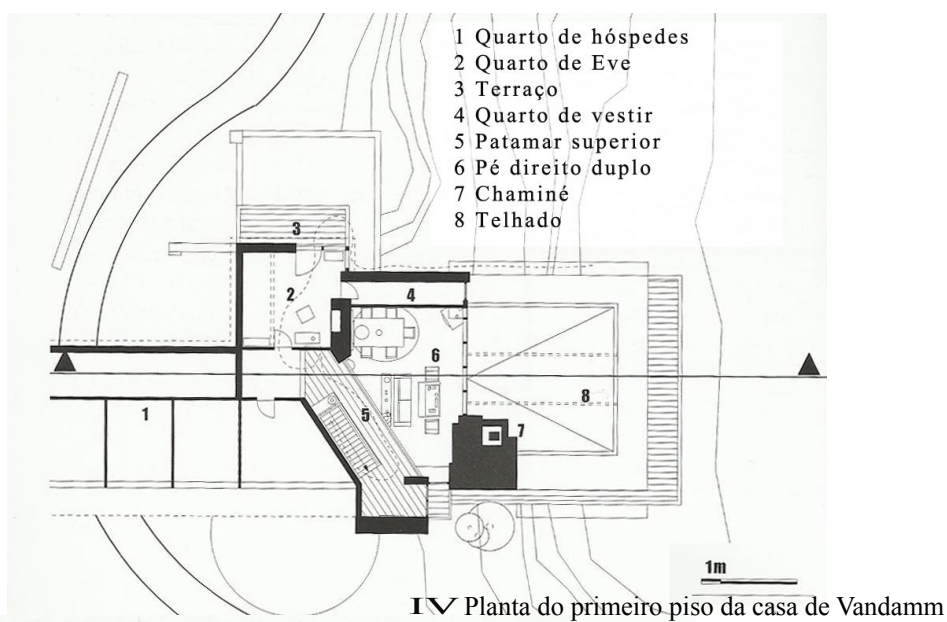
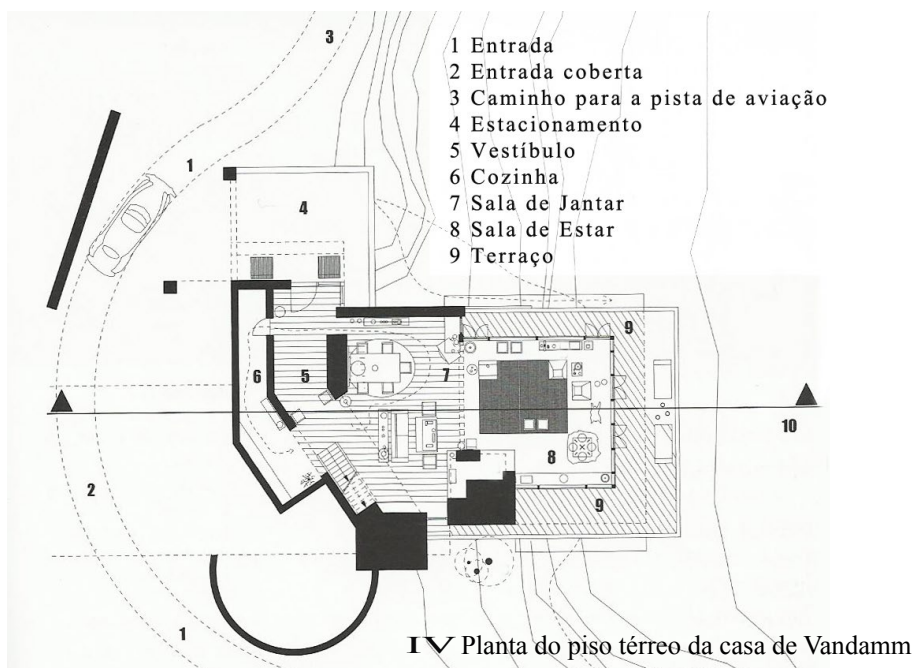
pedra calcária foram na realidade feitas em gesso, excepto em pequenas partes onde se teria de aproximar a câmara. As paredes que pareciam reais e sólidas eram de facto falsas - paredes que podiam ser abertas como caixas para se poderem guardar as volumosas câmaras da Vista Vision.

A casa Vandamm pode portanto ser considerada um exagero cinematográfico da arquitectura de Frank Lloyd Wright, mas com um mesmo interesse na vida confortável e uma atenção sincera aos detalhes decorativos. Quando Hitchcock fez *North by Northwest* no final dos anos cinquenta, Wright era já um dos arquitectos mais conhecidos na América. Não surpreendentemente, já havia sido abordado por Hollywood no final dos anos quarenta. Ainda assim, Wright não colaborou em *North by Northwest*, embora fosse fascinado pelo Monte Rushmore.

Precisamente porque é apenas um produto cinematográfico, a casa de Vandamm acaba por parecer ter uma essência semelhante às de Lautner, Charles e Ray Eames ou de outros arquitectos da Califórnia nos anos cinquenta, que combinavam a utopia do movimento moderno com a cornucópia da cultura de consumo pós-guerra. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 312)

Há, de facto, semelhanças com outros filmes de Hitchcock. Os dispositivos de suspense que já usou anteriormente como um homem inocente acusado de assassinato, o herói ou a heroína em perigo físico grave, espiões a roubar segredos de estado, polícia em perseguição, e assim por diante, são aqui repetidos. No entanto, há uma auto-consciência sobre o uso desses dispositivos de suspense em *North by Northwest* e uma sensibilidade mais madura na utilização dos espaços. Percebe-mo-lo na variedade de locais que usa, mantendo sempre uma grande coerência narrativa entre todos eles. Seja esta coerência no contraste entre o campo de milho e o compartimento do comboio que o protagonista partilha com Eve Kendall; ou mesmo ambas as situações em que Thornhill é colocado em directo contacto com o “abismo”, seja este literal no caso do Monte Rushmore, ou simbólico, quando está no mezanino sobre a sala de estar na casa de Vandamm.

George M. Wilson, professor de psicologia na University of Southern California, diz que *North by Northwest* “é o mais auto-referencial dos filmes de Hitchcock,” e que este “não está simplesmente a re-usar esses dispositivos, mas a dizer algo sobre eles.” (Robert J. Yanal, *Hitchcock as Philosopher*, 73)



Imagens **I** *Still-shots* recolhidos directamente do respectivo filme

Imagem **II** retirada do website <http://www.hitchcockwiki.com/wiki/> (12/06/2012 às 17:25)

Imagem **III** retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de Dan Auler

Imagens **IV** retiradas do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

PSYCHO (1960)



Imagem da sequência inicial de *Psycho*.

Psycho, estreado em 1960, é um dos mais aclamados filmes de Alfred Hitchcock. A história é baseada no livro, com o mesmo nome, de Robert Bloch. O autor do livro, por sua vez, inspirou-se nos crimes do assassino em série americano Ed Gein, que para além de ter morto várias mulheres na sua casa de infância, era também obcecado pela mãe.

Joseph Stefano foi o guionista escolhido para adaptar o livro para guião, tendo, no entanto, feito algumas alterações. A primeira foi dar mais importância à história de Marion, o que leva a que a primeira parte do filme seja focada na personagem de Janet Leigh e a meio mude, passando a concentrar-se em Norman Bates. Isto não só era pouco comum num filme como o tornaria mais desconcertante. Já a segunda alteração dizia respeito à personagem de Norman Bates, dado que ao ler o livro, Stefano se apercebeu que a personagem do assassino era demasiado insensível e desagradável, o que tornaria impossível ao público identificar-se com ele. Assim, optou por retratar Norman Bates como um homem mais jovem, tímido e simpático, que inspirasse mesmo alguma pena.

O início do filme centra-se em Marion Crane, uma secretária que está a ter um caso com um homem recém-divorciado que se recusa a casar com ela por falta de dinheiro. Desesperada com uma situação que considera indigna, decide roubar 40.000 dólares de um cliente do patrão e fugir de Phoenix para ir de encontro ao amante, que dirige um armazém na Califórnia. Porém, durante a sua fuga, devido ao mau tempo, Marion é forçada a parar num motel perto da estrada, gerido por um misterioso homem chamado

Norman Bates, onde é assassinada. Mais tarde, Bates, aparentemente oprimido pela mãe, tenta despistar o detective Arbogast, Sam, o amante de Marion, e Lila, a irmã, quando estes aparecem no motel à sua procura. Para enganar o público e os jornalistas sobre a verdadeira identidade de Mrs. Bates, Hitchcock lançou falsos boatos de que estava a procurar uma actriz para desempenhar o papel da mãe de Norman. (*The Making of Psycho*, documentário)

Logo desde o início, Marion Crane, não é apresentada de maneira a inspirar simpatia no público, visto que logo na primeira cena é mostrada num quarto de hotel com um homem com o qual não é casada (algo considerado, de certa forma, imoral na época), a uma hora pouco usual e ainda rouba uma grande quantia de dinheiro que lhe é confiada pelo patrão. Assim, ao fazer com que o público não conseguisse olhar para Marion como uma vítima verdadeiramente inocente, pelas suas acções anteriores, leva a que o espectador tenha uma maior tendência a não condenar imediatamente Norman e até mesmo a simpatizar com ele. Hitchcock manipulava as emoções do público deste modo e subvertia aquilo que seriam os usuais códigos morais dos espectadores.

Quando Hitchcock decidiu adaptar para o cinema o livro de Robert Bloch, *Psycho*, recebeu muita oposição pela parte do estúdio. Um contracto com a Paramount forçava-o a realizar mais um filme para o estúdio, mas os produtores não queriam *Psycho*. A posição oficial da Paramount era que o livro era “demasiado repugnante” e “impossível de transformar em filme”. Percebendo que não iriam financiar o seu filme, Hitchcock tomou uma decisão extremamente arriscada mas que ao mesmo tempo mudou radicalmente a sua situação financeira, decidiu, ele mesmo, financiar a película, e filmar na Universal, se a Paramount a distribuisse. Hitchcock renunciou à sua taxa habitual de realizador em troca de 60% de propriedade do filme e um acordo no qual todos os direitos e as receitas reverteriam para ele depois de um lucro pré-determinado para a Paramount. Foi o seu filme mais visto de sempre o que possibilitou a Hitchcock um rápido enriquecimento. (Joseph W. Smith, *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, 14).

Para o filme usou a equipa que trabalhava consigo em Hitchcock Presents, o que vinha de encontro às restrições de orçamento que tinha por ter de financiar o filme com o seu próprio dinheiro.

Hitchcock contratou também Saul Bass, que já havia trabalhado com o cineasta em filmes anteriores, como consultor pictórico e para desenhar os créditos iniciais e finais. Bernard Herrmann foi contractado para a banda sonora, que veio a ser considerada uma das mais brilhantes da história do cinema. Herrman afirmou que compôs música a “preto e branco”, tal como o filme, extremamente simples, mas com um impacto tremendo.

A película começou a ser filmada em 1959. Hitchcock costumava referir-se a *Psycho* como o seu filme “feito em 30 dias”, embora não fosse exactamente correcto já que demorou quarenta e três dias a ser filmado. (Robert Kolker, *Alfred Hitchcock's Psycho*:



Les Diaboliques (1955) H.G. Clouzot



Touch of Evil (1958) Orson Welles



Night of the Hunter (1955) Charles Laughton



Psycho (1960) Alfred Hitchcock

a Casebook, 25)

Em *Psycho*, tal como já havia feito em *Rear Window*, optou por lentes de 50mm em câmaras de 35mm, o que mimetizava a visão humana e contribuía para um maior envolvimento do espectador ao ver o filme.

John L. Russel, director de fotografia já tinha igualmente trabalhado com Hitchcock noutras películas. Ambos usavam regularmente duas câmaras na filmagem de *Psycho*, tendo chegado em alguns dias a usar quatro simultaneamente. A prática de usar mais do que uma câmara ao mesmo tempo, para reduzir ao tempo de filmagem e a repetição de takes, era comum na televisão, mas não no cinema. (Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*)

Hitchcock optou por filmar *Psycho* a preto e branco por dois motivos indiscutivelmente essenciais. Um, era o facto de ser mais barato e o cineasta ter imposto a si mesmo que o orçamento de todo o filme não ultrapassaria o milhão de dólares. O segundo, e de acordo com Hitchcock, o mais importante, era uma questão artística. O realizador acreditava que o filme ficaria demasiado violento e até grotesco se a cena do assassinato de Marion fosse a cores, já que a quantidade de sangue seria muito grande. Por outro lado, inspirou-se na estética do filme *Les Diaboliques* (1955), realizado por Henri-Georges Clouzot, um realizador francês que admitia ser fascinado pelo trabalho de Hitchcock. Outros filmes que também serviram de inspiração para o cineasta, em *Psycho*, foram, por exemplo, *The Night of the Hunter* (1955), de Charles Laughton e *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles.

Antes do início das filmagens, Hitchcock enviou o assistente de realização Hilton Green até Phoenix para estudar localizações e filmar a cena de abertura do filme, uma vista aérea, panorâmica da cidade, que lentamente se aproxima de um edifício, conduzindo-nos à janela do quarto de hotel onde Marion está com Sam. Outra equipa filmou de dia e de noite a Route 99 (auto-estrada 99) entre Fresno e Bakersfield, na Califórnia, para usar nas projecções das cenas em que Marion está a conduzir.

Green fotografou também cerca de 140 locais que iriam depois ser reconstruídos em estúdio, entre eles escritórios imobiliários e casas. (Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*)

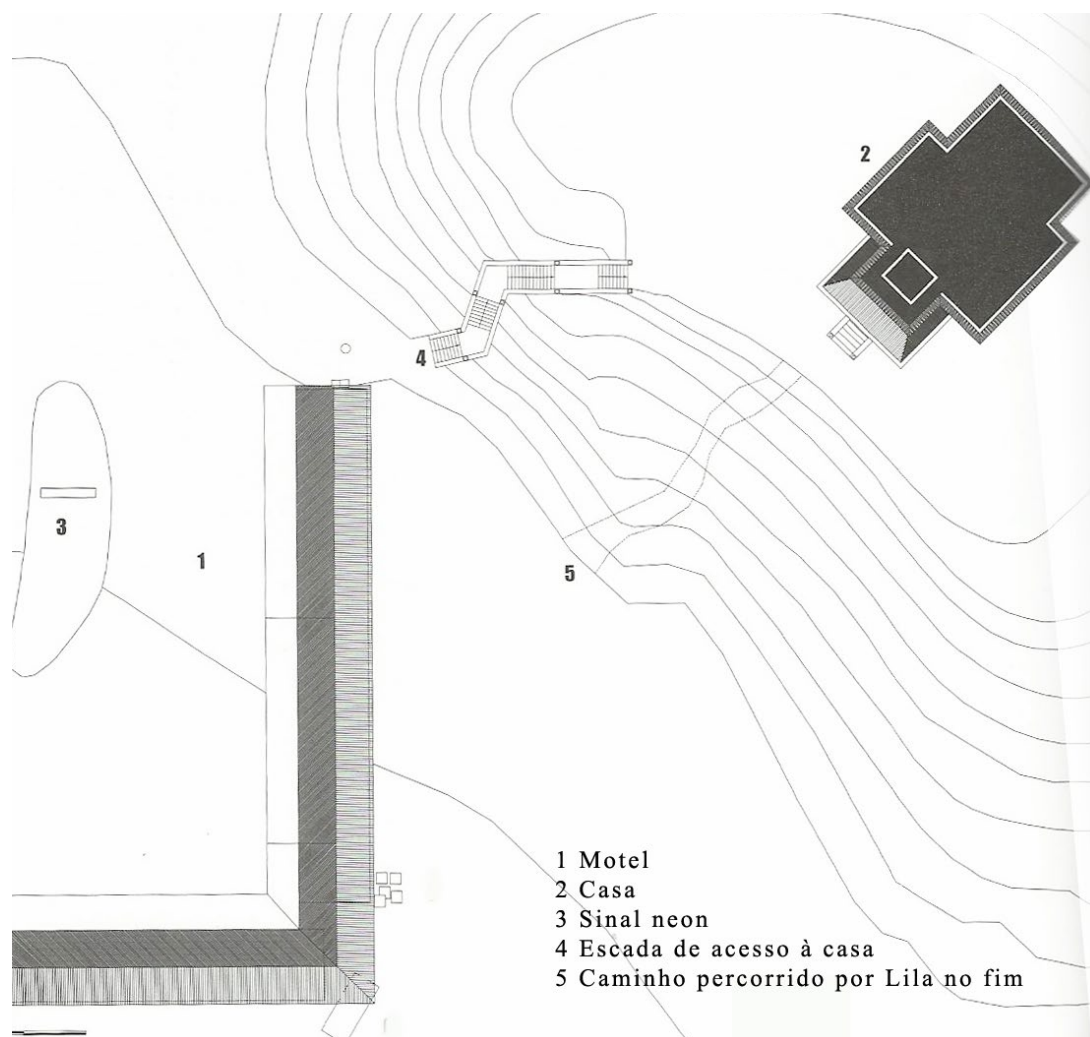
A contextualização inicial do filme é feita através de uma filmagem panorâmica do *skyline* de Phoenix, considerada a capital do estado Norte-Americano de Arizona. Tal como foi referido anteriormente, nesta prova, o skyline de Phoenix é bastante descaracterizado e mais difícil de identificar, comparativamente com Nova Iorque ou São Francisco, por exemplo, o que levou Hitchcock a acrescentar legendas nesta cena a indicar a cidade, a data e a hora. Sendo que o filme iria desenvolver-se sobretudo na propriedade Bates, Hitchcock não sentiu a necessidade de escolher uma cidade muito iconográfica, desde que esta fosse uma metrópole.

A propriedade Bates, por outro lado, está situada ao longo da autoestrada que liga Phoenix e a Califórnia - o percurso que Marion Crane (Janet Leigh) faz depois de ter roubado os 40.000 dólares. É durante uma tempestade que Marion é atraída por um sinal néon que diz “Bates Motel – Vacancy”.

A propriedade compreende um motel com planta em L, uma arquitectura mais contemporânea e com linhas simples, que contrastava com a mansão Bates, uma casa de estilo vitoriano folclórico americano, que lembrava, segundo a cultura popular Norte-Americana, casas assombradas como a da Família Addams (1938), desenhada por Charles Addams para o *The New Yorker*.

Ambas as construções, motel e casa, não estão ligadas entre si. O contraste entre a verticalidade tanto da casa como da sua posição no terreno, e a horizontalidade do motel distinguem-nas claramente. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 121)

O motel pontua o isolamento e solidão das personagens principais, já que como tipologia de edifício está inerentemente ligado ao aborrecido e ao comum por se apresentar como o improvável substituto do lar. Foi a banalidade desta tipologia arquitectónica que despertou o interesse de Hitchcock.



III Planta da propriedade Bates, casa e motel.



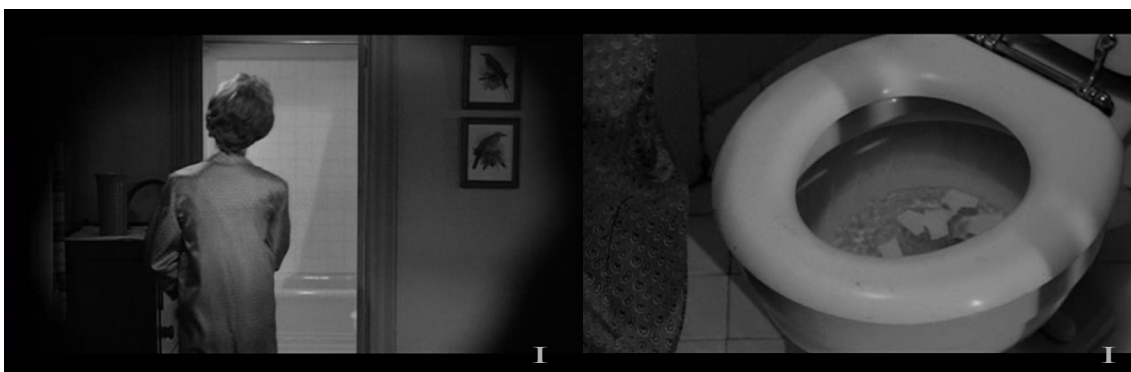
Sinal néon que atraiu Marion para o Motel.

Ponto de vista de Marion quando esta chega ao Motel.



Interior do quarto onde Marion fica alojada.

Interior do quarto onde Marion fica alojada.



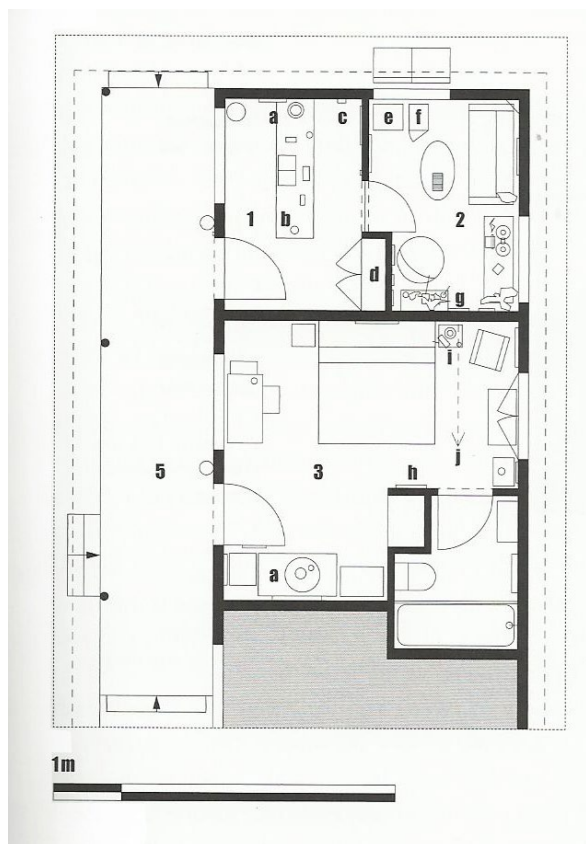
Ponto de vista de Norman quando este espia Marion através do escritório do motel.

A primeira cena em uma sanita é focada em cena e é puxado o autoclismo.

Chester Liebs, no seu livro *Main Street To Miracle Mile*, referindo-se à arquitectura americana de beira de estrada, sugere que os motéis, embora sejam pouco mais do que quartos de dormir com casas de banho associadas, dão particular importância a um mobiliário simbólico.

O layout do motel consiste numa planta em forma de L, como já referido anteriormente, que contém um pequeno escritório com uma sala de estar e uma sucessão linear de 12 quartos. Ambos os quartos mostrados no filme contêm mobília clássica de hotel - uma cama, uma mesa de cabeceira com um candeeiro, um armário, um espelho, uma escrivaninha e uma cadeira, e cortinas às riscas. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 126).

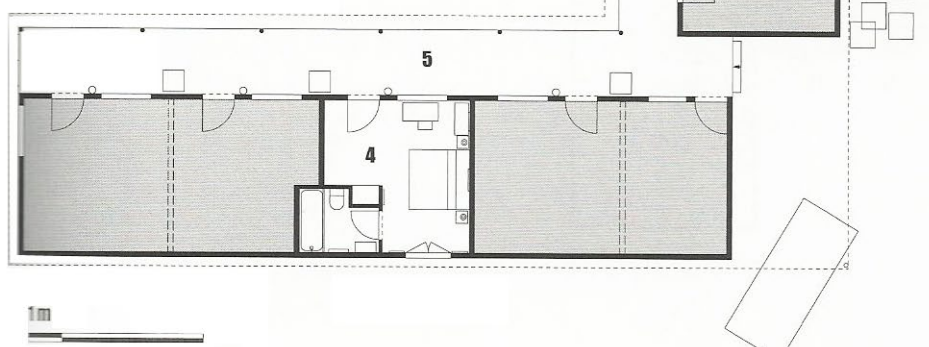
A casa de banho, por sua vez, é apresentada como um lugar de revelação ou ameaça, um espaço profundamente intimista que é fortemente explorado no filme. Foi em *Psycho*, a primeira vez que uma sanita foi mostrada, e foi puxado o autoclismo em cena. É também na casa de banho que se desenvolve uma das cenas mais famosas da história do cinema, o assassinato de Marion Crane.



III Planta do Motel Bates e do Quarto nº 1.

- 1 Recepção
- 2 Sala de estar adjacente à recepção
- 3 Quarto nº1
- 4 Quarto nº10
- 5 Alpendre/ corredor

- a Espelho
- b Balcão
- c Chaves dos quadros
- d Armário
- e Estante de livros
- f Cofre
- g Quadro: Susanna and the Elders
- h Quadros de pássaros
- i Mesa de cabeceira





Storyboard da cena no chuveiro.

Sequência da cena em que Marion é assassinada.

No guião, Joseph Stefano descreve a cena de maior horror do filme na qual o brilho da casa de banho "é quase ofuscante." (Rebello, *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*), o que se revela surpreendente, uma vez que, contradiz a recorrente escuridão utilizada para instigar o terror. (Joseph W. Smith, *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, 18)

A cena em que Marion é esfaqueada é uma sequência hiperfragmentada e exigiu 77 planos diferentes e demorou uma semana inteira a ser filmada. A maior parte dos planos são extremamente aproximados, especialmente no momento do ataque, técnica que Hitchcock descreve como sendo "a transferência da ameaça no ecrã para a mente do público." Todas as paredes desta parte do cenário eram amovíveis para que a câmara pudesse filmar de todos os pontos de vista possíveis. (Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*)

Inicialmente, a cena tinha sido escrita de forma a que se visse apenas a mão do assassino durante o esfaqueamento, mas Hitchcock tinha uma ideia diferente e trabalhou lado a lado com Saul Bass na criação de um storyboard que explorasse uma abordagem diferente, mais fragmentada, que no fim, foi a que foi filmada. Hitchcock queria criar no espectador a impressão de que a faca estava a dilacerar o ecrã.



Sala de estar adjacente à recepção do motel. Neste espaço podemos ver a paixão de Norman pela Taxidermia.

Depois do assassino sair da casa de banho, a velocidade com que se muda de plano, reduz e passamos a ter momentos mais pausados em que vemos o corpo de Janet Leigh deslizar lentamente pelos azulejos da parede até cair inanimada sobre o limite da banheira. Há ainda um grande plano dos olhos sem vida de Marion, que antecipa o movimento da câmara que se afasta e se dirige lentamente até ao quarto, focando o dinheiro em cima da mesa de cabeceira, e, depois, desviando-se até à janela do quarto, nos mostra Norman Bates a abandonar a sua casa e a correr em direcção ao motel.

O quarto número um, onde Marion está alojada e a cena anterior se desenvolve, é adjacente ao escritório do motel, que contém duas pequenas divisões. Na primeira divisão existe um espelho que emoldura Marion mal esta entra na recepção do motel, e a segunda, uma pequena sala de estar onde Norman exhibe os seus pássaros empalhados, e que segundo Hitchcock, é o espaço preferido do assassino. Esta sala é onde Bates e Marion jantam, pouco antes de esta ser assassinada. Também aqui, existe um olho-mágico na parede que une a sala ao quarto número um, a partir do qual Norman espia a personagem de Janet Leigh enquanto esta se despe. Ironicamente, o quadro que tapa o buraco chama-se *Susanna and the Elders* (Susanna e os Anciãos) e descreve a história de três anciãos que espiam uma mulher nua enquanto esta se prepara para o banho, um indício que Hitchcock decide introduzir no cenário, quase imperceptível numa primeira visualização do filme ou não conhecendo a pintura em questão. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 127)

Como referido no segundo capítulo, relativo às casas no cinema de Hitchcock, a casa Bates é um bom exemplo de arquitectura vitoriana folclórica popularizada na passagem do século XIX para o século XX nos Estados Unidos da América, visível em elementos como a fachada simétrica, os telhados muito inclinados, as cornijas, e, no alpendre, os detalhes em madeira com secções transversais circulares, tais como balaústres.

No trailer original de *Psycho*, Hitchcock apresenta o cenário do filme ao espectador à medida que vai insinuando o que se irá passar no filme, em cada um dos espaços que mostra. A primeira frase que diz ao entrar na casa Bates é: “Mesmo à luz do dia, esta casa é um pouco sinistra”, e Hitchcock di-lo por dois motivos. O primeiro, é o facto de qualquer espaço parecer mais ameaçador ou assustador à noite, no escuro. O segundo, é a questão de a casa nos ser apresentada, no filme, precisamente durante a noite, e consequentemente nos parecer um volume ameaçador que se eleva na colina, do qual só conseguimos discernir as formas, e algumas janelas reveladas pelas luzes acesas no interior – especificamente no quarto de Mrs. Bates

Quando Norman fala com Marion, ficamos com a ideia de que a sua vida terá sido bastante restrita à propriedade Bates que vemos no filme. A casa revela uma clara prisão ao passado, por parte de Norman. Principalmente o quarto de Mrs. Bates que se conserva idêntico ao que teria sido quando era habitado, ainda com a figura do corpo da mãe do assassino, na cama; e os vários móveis e objectos que enchem os espaços, conferindo-lhes um ar carregado e claustrofóbico. Há ainda os espelhos, adereços adequados para a representação de uma personalidade dividida. Quando Lila invade o quarto da mãe de Norman, assusta-se ao ver o seu reflexo no reflexo de um espelho. "Vamos ter vários espelhos, rapaz" disse Hitchcock ao decorador de cenários George Milo. (Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 130)

O acesso à casa é feito através de uma escadaria exterior, adaptada à topografia da colina, que conduz ao alpendre onde se encontra a porta principal. A escadaria sendo irregular, ajuda a aumentar a atmosfera de mistério que envolve a mansão Bates.

A porta principal dá acesso ao hall de entrada dominado pela escadaria. Ao lado da escada, um longo corredor conduz à cozinha, situada nas traseiras, do lado direito da casa. Não chegamos a ver mais nenhum dos espaços do rés-do-chão mas é possível imaginar que exista pelo menos uma grande sala de estar adjacente ao corredor.

A escadaria por sua vez, conduz primeiramente ao quarto de Mrs. Bates, já no primeiro patamar, do lado esquerdo. Este quarto parece ocupar toda a parte esquerda do piso, sendo sempre visíveis, do exterior, as janelas laterais e a janela frontal. Logo na primeira cena de Marion na propriedade, aquela vê uma silhueta feminina numa das janelas, que assumimos imediatamente ser a silhueta de Mrs. Bates.



Monólogo por Alfred Hitchcock no principal trailer para o filme *Psycho* - 1960 (traduzido):

"Boa tarde. Aqui temos um pequeno motel, escondido da estrada principal, que como pode ver, parece perfeitamente inofensivo. Quando na verdade, está agora a ficar conhecido como a cena de um crime. Este motel também tem, como um anexo, uma antiga casa, o que é, se assim posso dizer, um pouco mais sinistra, com um ar menos inocente do que o motel. É nesta casa que os eventos mais horríveis se passaram. Acho que podemos ir lá dentro porque o lugar está à venda, mas eu não sei quem vai comprá-lo agora. Naquela janela, no segundo andar, é onde a mulher foi vista pela primeira vez. Vamos para dentro.

Vê, mesmo à luz do dia este lugar parece um pouco sinistro. Foi no topo das escadas que o segundo assassinato ocorreu. Ela saiu daquela porta, e encontrou a vítima no topo. Havia a carne, havia a faca. e, em menos de nada a vítima estava a cair com um estrondo horrível. Eu acho as costas partiram imediatamente quando ele caiu no chão. Não vou me estender sobre o assunto.

É claro que a vítima, ou devo dizer vítimas, não tinham qualquer concepção quanto ao tipo de pessoas com quem seriam confrontados nesta casa, especialmente a mulher. Ela era a mais estranha e a mais ... Bem, vamos entrar no seu quarto. Aqui está o quarto da mulher, ainda muito bem preservado. E a marca da sua figura na cama onde se deitava. Eu acho que algumas das suas roupas ainda estão neste armário.

Casa de banho ...

Este era o quarto do filho, mas não vamos entrar, porque o seu espaço favorito é a sala de estar atrás do seu escritório no motel. Vamos lá.

Este jovem, tinha de ter pena dele. Afinal, ser dominado por aquela mulher maníaca, foi suficiente para conduzir alguém ao extremo de... bem, vamos lá dentro

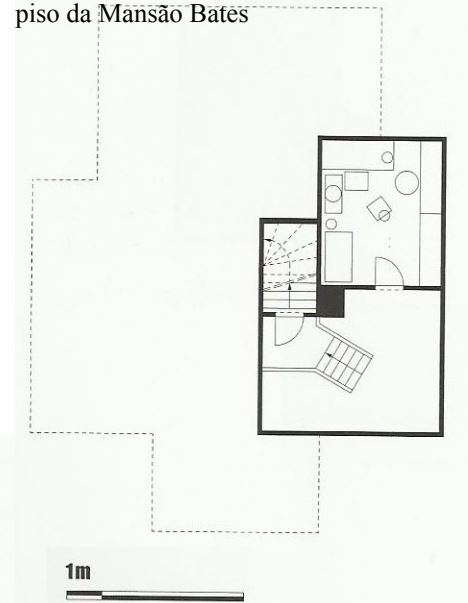
Eu suponho que poderia dizer que este é o seu refúgio. O seu hobby como pode ver é a taxidermia. Corvo aqui, uma coruja lá. Uma cena importante passou-se nesta sala, houve um jantar privado aqui, e ... Oh esta imagem tem um grande significado porque ... Vamos para o quarto número um, vou-lhe mostrar algo ali.

Tudo limpo. A casa de banho... Ele já limpou tudo, que grande diferença. Devia ter visto o sangue.. Todo este espaço estava... bem ... é horrível demais para descrever, terrível. Uma pista muito importante foi encontrada aqui (levantando a tampa da sanita). Bem, o assassino, vê, entrou aqui muito lentamente, é claro, o chuveiro estava a correr, (...)"

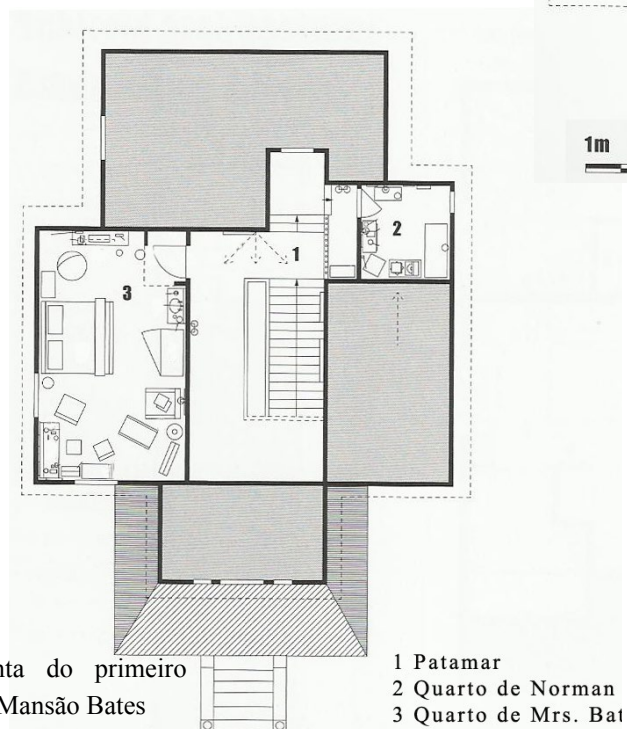
III Planta do piso térreo
da Mansão Bates

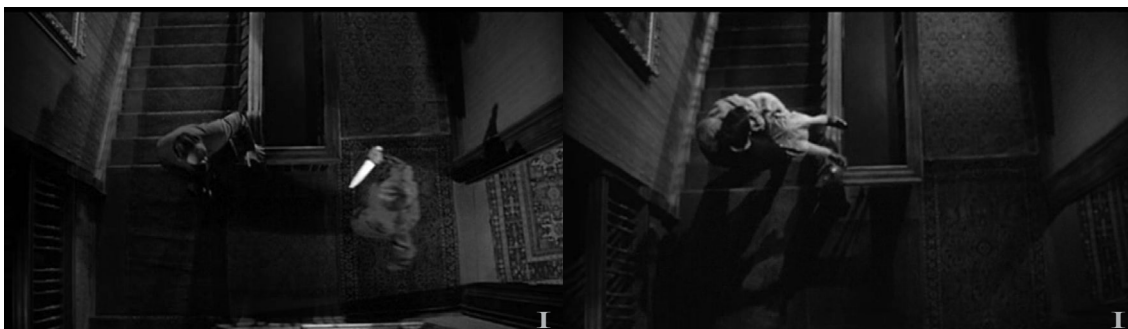


III Planta do segundo
piso da Mansão Bates



III Planta do primeiro
piso da Mansão Bates





As duas cenas que são filmadas verticalmente de cima para baixo. O ataque a Arbogast e o momento em que Norman transporta o corpo da sua mãe até à cave,

Alguns degraus acima do primeiro patamar dão acesso a um terceiro nível onde estão a casa de banho, e o quarto de Norman, que vemos no momento em que a irmã de Marion, Lila, explora a casa. Também este quarto parece ter parado numa fase em que Norman era ainda uma criança. No fundo a casa, com estes espaços tão cuidadosamente preservados, mas parados num determinado período no tempo, reflectem a psique perturbada de Norman.

Slavoj Zizek, em *The Perverts Guide to Cinema*, refere o interesse em observar a disposição de ambientes na casa Bates, sendo que os eventos se desenvolvem em três patamares: primeiro andar, térreo e cave. “Estes espaços reproduzem os três níveis da subjectividade humana. O rés-do-chão é o Eu (Ego) – Norman comporta-se aqui como um filho normal, o que resta do Eu normal que ainda domina a sua psique. No piso acima, o Supereu (Superego) – a figura da mãe é basicamente uma figura do Supereu. E em baixo na cave, está o Id, o reservatório das pulsões ilícitas. Assim pode interpretar-se o momento em que Norman carrega o corpo da mãe do primeiro andar até à cave, como se a estivesse a deslocar, na sua própria mente, do Supereu para o Id. Há sempre algo de louco e obsceno na acção do Supereu, e uma incapacidade do Eu de conseguir atender às suas demandas. Já no Id não existem barreiras aos desejos ilícitos.” (Slavoj Zizek, *The Pervert's Guide to Cinema*, minuto 9.00)

Na escadaria são filmadas duas cenas importantes: a morte de Arbogast, e de seguida, o momento em que Bates leva o corpo da mãe ao colo, cuidadosamente, até à cave. Em ambas as cenas, tanto no primeiro ataque a Arbogast, no topo das escadas, como o movimento de Bates a sair do quarto da mãe e a carregá-la pelas escadas, a câmara tinha sido colocada num dispositivo similar a uma pequena jaula, presa ao tecto por carris. Já quando Arbogast, cai escada abaixo, fizeram separadamente a filmagem em movimento, da escada, com um dolly, e a de Martin Balsam a agitar os braços dando a impressão de estar a cair.



Lila esconde-se de Norman nas escadas para a cave.

Lila sente-se atraída pelo que a porta possa estar a esconder.



A personagem de Vera Miles entra na cave.

Encontra o corpo de Mrs. Bates no porão.

Quando Sam e Lila chegam ao motel, à procura de Marion, vemos pela primeira vez a propriedade à luz do dia, o que é feito deliberadamente, uma vez que, nos aproximamos da resolução do filme. Ao mesmo tempo, o facto de ser de dia reduz a tensão, o que leva o espectador a ser ainda mais surpreendido, no momento de clímax em que Lila descobre o corpo de Mrs. Bates, na cave.

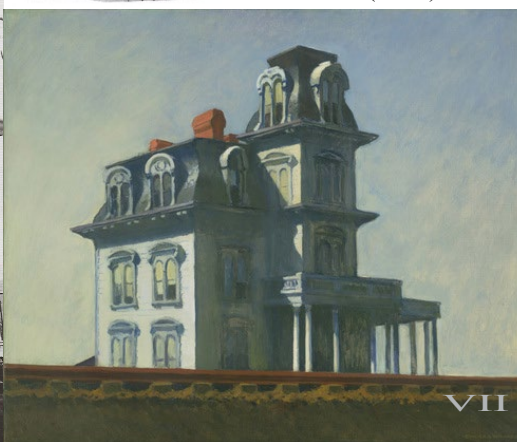
Esta sequência resolutória do filme, começa quando Lila, ao se aperceber que Norman se aproximava da casa, se esconde nas escadas que dão acesso à cave. Mais uma vez, Hitchcock combina dois elementos arquitectónicos, que devido à curiosidade das personagens, as conduzem a espaços perigosos. Neste caso existe a escada e a porta que dão acesso à cave e atraem irremediavelmente a personagem de Vera Miles. O momento em que Lila descobre o corpo de Mrs. Bates na despensa do porão, foi particularmente difícil de filmar já que exigiu uma complicada coordenação entre a cadeira a virar, Miles a bater na lâmpada com o susto, e um clarão. Apesar da dificuldade, o realizador repetiu a cena inúmeras vezes até conseguir que os três elementos se harmonizassem como tinha imaginado. Joseph W. Smith, *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, 18)



Mansão Bates (1960)



Mansão da Família Addams (1938)



The house by the Railroad - Edward Hopper (1925)

A mansão do filme não era um edifício existente, fez parte do cenário construído por Joseph Hurley e Robert Clatworthy. Para a construção da casa foram usadas várias peças de outros cenários, como partes do telhado feitos para a casa em *Harvey* (Henry Koster, 1950) e as imponentes portas que pertenciam originalmente à Crocker House de São Francisco.

The House by the Railroad (1925) de Edward Hopper, serviu de inspiração para a criação da mansão Bates. Hopper dizia que não havia nada de expressivo na sua pintura, que simplesmente retratava o factual. Ainda assim, segundo a curadora do MoMA, Ann Temkin, *The House by the Railroad* “mesmo sendo apenas o retrato de uma casa, transmite solidão, quietude e uma certa melancolia.”. Nesse sentido, tanto Hopper como Hitchcock, conseguiam conferir à arquitetura, na forma como a retratavam, muito mais do que o valor de um simples objecto. Edward Hopper, já em *Rear Window*, tinha sido apontado como uma inspiração para o cineasta.

Hitchcock na entrevista a Truffaut declarou que não decidiu “reconstruir uma antiga atmosfera de filme de terror (...) simplesmente queria ser preciso”, e sendo que esse tipo de casa era muito comum no norte da Califórnia, “tanto a casa como o motel são

reproduções autênticas do existente”, no entanto, também assumiu que acreditava que ambas as tipologias eram muito propícias a criar a atmosfera adequada para *Psycho*. (Hitchcock, Hitchcock *Truffaut*).

A casa original construída para o filme, assim como o motel, ainda existem na Universal Studios e podem ser visitados.

“Norman Bates: Sabe o que eu acho? Eu acho que todos nós estamos nas nossas armadilhas privadas, presos nelas, e nenhum de nós pode sair. (...)

Marion Crane: Às vezes, entramos deliberadamente nessas armadilhas.

Norman Bates: Eu nasci na minha. Já nem me importo.”

(excerto traduzido do diálogo entre Norman Bates e Marion Crane, na cena em que jantam na sala de estar adjacente à recepção do motel, *Psycho*, 1960)



Os espelhos em diferentes cenas de *Psycho*.

Em *Psycho*, tudo parece engendrar uma armadilha. Os temas de voyeurismo e encarceramento estão ligados pelo imaginário de detalhes arquitetônicos estruturantes ou que bloqueiam a visibilidade: janelas opacas, persianas fechadas, cortinas, vidros escuros reflectores, vidro do para-brisas desfocado pela intensidade da chuva.

Janet Leigh, no seu livro sobre *Psycho*, afirma, que até filmar com Hitchcock, nunca se tinha apercebido do quão vulnerável uma pessoa está num espaço tão privado como uma casa de banho. O que vinha de encontro à máxima de Hitchcock, de subverter a sensação de segurança do lar, e de trazer “os assassinatos de volta à casa, onde sempre pertenceram”.

O filme inspirou três sequelas, nas quais Hitchcock não esteve de todo envolvido, e em que foram usados os mesmos cenários.

Inspirou, também, um polémico remake, a cores, realizado por Gus Van Sant. Para este filme, os cenários eram semelhantes, mas não os mesmos, apresentando mesmo algumas diferenças significativas, como o facto de a casa original ser bastante mais estreita e verticalizada, enquanto que a do filme de Gus Van Sant, tinha um aspecto mais banal e menos ameaçador. De resto, o filme mimetizou todas as cenas e diálogos, tendo recebido inúmeras críticas negativas por parte da imprensa e sobretudo do público, que defendiam que Gus Van Sant não tinha conseguido, de todo, recriar o espírito do filme original, nem trazer a mesma personalidade e o mesmo espírito voyeurista ao “olhar” da câmara.

Nos Simpsons, série de animação americana, foram feitas referências ao filme em vários episódios. O facto de serem mostrados espaços do filme, e sem a necessidade de legendas, estes serem imediatamente reconhecidos, como é o caso da casa, atesta o quão iconográfica se tornou a Mansão Bates no imaginário do público em geral.



Referência à Mansão Bates em dois episódios distintos de *The Simpsons*.

Imagens **I** *Still-shots* recolhidos directamente do respectivo filme

Imagens **II** retiradas dos websites:

1 <http://theessentialfilms.blogspot.pt/2011/09/les-diaboliques-1955.html> (19/07/2012 às 16:30)

2 <http://ketuba.wordpress.com/tag/night-of-the-hunter/> (19/07/2012 às 16:30)

3 <http://ketuba.wordpress.com/tag/night-of-the-hunter/> (19/07/2012 às 16:30)

4 <http://www.scoutingny.com/?p=2024>. (19/07/2012 às 16:30)

Imagem **III** retiradas do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* de Steven Jacobs

Imagens **IV** retirada do livro *Hitchcock's Notebooks* de Dan Auiler

Imagem **V** *Still-shots* do trailer de 1960 de *Psycho*

Imagem **VI** retirada do livro *Hitchcock* de Robert A. Harris e Michael S. Lasky

Imagem **VII** retirada do livro *Edward Hopper: 1882-1967*, Taschen

Imagem **VIII** *Still-shots* recolhidos directamente de episódios dos Simpsons

FRENZY (1972)



A descoberta da primeira vítima (que vemos no filme), nas margens do rio Tamisa.

Frenzy, o penúltimo filme realizado por Alfred Hitchcock, foi baseado num romance britânico chamado *Goodbye Picadilly, Farewell Leicester Square* escrito por Arthur La Bern.

Com Anthony Shaffer, o guionista, Hitchcock simplificou significativamente a história do livro e criou um dos seus filmes mais singulares e polémicos. (Raymond Foery, *Alfred Hitchcock's Frenzy: The Last Masterpiece*)

Alfred Hitchcock fez quatro filmes sobre assassinos patológicos: *Shadow of a Doubt* (1943), *Strangers on a Train* (1951), *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972). Cada um destes filmes apresenta um tom sombrio que está de acordo com a história trágica e cada um conduz a uma profunda exploração da condição humana, implantando o tema-chave de “identificação” entre o assassino louco e os membros mais respeitáveis da sociedade.

No entanto, a personagem do assassino psicótico tem outra função dramática nestes filmes: o mal causado pelo assassino é a representação explícita do mal implícito na psique de todas as pessoas.

“Na Londres contemporânea, um maníaco sexual estrangula mulheres, usando gravatas. Um quarto de hora após o filme começar, Hitchcock revela a identidade do assassino, que foi apresentado na segunda cena. Existe também uma segunda personagem que vai ser acusada dos assassinatos, esta vai ser descoberta, seguida, presa e condenada. Durante uma hora e meia nós vamos vê-la lutar para escapar da armadilha como uma mosca presa numa teia de aranha.”

Hitchcock, *Hitchcock Truffaut*, 333

Frenzy é uma combinação de dois tipos de filmes: aqueles em que Hitchcock nos convida a seguir o itinerário de um assassino (*Shadow of a Doubt*, *Stage Fright*, *Dial M for Murder*, *Psycho*), e aqueles em que mostra as dificuldades de um homem inocente forçado a fugir devido a mal entendidos (*The Thirty-nine Steps*, *I confess*, *The Wrong Man*, *North by Northwest*).

Em diversos aspectos, o filme reflecte a evolução do realizador e permite-nos ver traços característicos da filmografia de Hitchcock. Contudo, é provavelmente o seu filme mais explicitamente violento. É também a película, em que mais filmou fora de estúdio, saindo da plataforma de conforto e controlo absoluto que tantas vezes mencionou preferir.

Num somatório de tudo o que já foi estudado sobre os filmes de Hitchcock, a pertinência de analisar *Frenzy* surgiu como algo óbvio. Mais do que uma história sobre um assassino e um homem inocente que é perseguido, este é um filme que quer exhibir, glorificar e criticar Londres, mostrando-a não só como cidade iconográfica e grandiosa mas também como cidade poluída e turbulenta. Assim, a narrativa não é mais do que o pretexto para a crítica que Hitchcock pretende fazer não só à natureza humana mas sobretudo àquilo em que esta transforma a sua cidade natal. As personagens são apenas a camuflagem da verdadeira protagonista, Londres.

Quando começam os créditos de abertura, a câmara leva-nos numa viagem aérea ao longo do rio Tamisa que flui através da cidade, ladeado de margens semeadas de grandes edifícios, que expressam a riqueza da História e da Cultura de Londres. Tudo se compõe como um majestoso quadro de uma cidade Real, com o símbolo da cidade a surgir do lado direito do ecrã. A identificação da cidade com a realza evoca a sua História longa e distinta como a capital da Grã-Bretanha e sede do governo, complementando o panorama visual.

Lentamente, ao concluir este percurso aéreo, passamos no centro da London Tower Bridge, dando-nos a sensação de estarmos a transpor um enorme pórtico que parece assinalar o início do filme. Logo que passamos a ponte, mudamos de ponto de vista e começa a acção.

Quando filmada de longe, do céu, a cidade é sumptuosa, Real, um modelo de cidade cosmopolita, uma imagem de postal turístico, porém, à medida que avançamos, descemos e nos aproximamos do chão, verificamos que esta cidade, que do céu aparenta ser tão perfeita, revela, em si, a mesma maldade, a mesma podridão e a mesma obscuridade que Hitchcock imprime às suas personagens. Há verdadeiramente um confronto entre a cidade turística e iconográfica vista do céu nos postais, e a cidade brutal e poluída que se vive nas agitadas ruas de Londres.



Imagens da sequência inicial de *Frenzy*. Hitchcock apresenta uma Londres magestosa.

Londres é marcadamente um dos mais importantes centros turísticos do século XX. Contendo uma História riquíssima, reflectida em inúmeros pontos da cidade como a Torre de Londres, o local do acordo de Greenwich, os Royal Botanic Gardens, o Palácio de Westminster, a Abadia de Westminster, a Igreja de Santa Margarida, o Palácio de Buckingham entre outros.

Depois da Primeira Guerra Mundial, os modelos estéticos neo-góticos da era vitoriana começaram a ser descartados, mas foi com a Segunda Guerra Mundial que Londres mudou significativamente. Em resultado dos bombardeamentos ocorridos durante a Segunda Grande Guerra, várias áreas da cidade ficaram devastadas. A reconstrução nos anos 50, 60 e 70 tornou Londres numa cidade com vários estilos arquitectónicos e trouxe um sentimento novo de optimismo à população. (Foery, Raymond; *Alfred Hitchcock's Frenzy: The Last Masterpiece*)

Ainda assim, a iconografia de Londres permanece: os maciços edifícios em tijolo, as cabines telefónicas vermelhas, os milhares de chaminés que pontuam o skyline londrino e a consequência de ser uma cidade industrial – o famoso e tóxico nevoeiro.

Londres é uma mistura do bem e do mal. Para o turista, continua a ser um ambiente fascinante. Londres é a cidade da vida cosmopolita, de um sentimento de optimismo e entusiasmo, o zumbido da História como pano de fundo, o barulho do comércio e negócios na linha de frente.

Relativamente à forma como Hitchcock escolhe filmar a cidade, nunca o faz de forma aleatória. Inicialmente, temos uma vista aérea distante que tenta captar a magnitude londrina, numa tentativa de nos despistar relativamente à história que vai ser filmada. Vamos entrar numa cidade onde atua um assassino em série e, no entanto, não sentimos a cidade dominada pela sua presença. Hitchcock dá-nos a impressão de que a cidade convive harmoniosamente com estes males, com assassinos e psicopatas. Em vários momentos da película vamos ter esta sensação. Embora filme pessoas que comentam os assassinatos e seja visível que é o assunto mais falado nas ruas, não existe o esforço do realizador para nos mostrar uma cidade sombria, repleta de cidadãos assustados. A cidade é luminosa e os cidadãos, mais do que medo, demonstram uma curiosidade quase mórbida relativamente aos crimes, chegando a comentar o quão benéficos estes podem ser para o turismo. O crime é filmado e tratado como algo que pode acontecer em plena luz do dia, em qualquer lugar, atrás de qualquer porta.

Conhecemos pela primeira vez a personagem de Bob Rusk, numa incursão de Richard Blaney pelo mercado de Covent Garden. O mercado é provavelmente a área da cidade mais destacada e identificável no filme. O pub onde Blaney vivia e trabalhava ficava em Bow Street, rua próxima do mercado. A casa onde vive Bob Rusk é numa rua adjacente ao mercado, e é neste mesmo mercado que trabalha e tem influência.

Covent Garden foi sempre uma área muito congestionada em Londres. Em 1972 ainda albergava o mercado de flores e legumes e foi provavelmente por ser uma área tão congestionada e colorida que Hitchcock a escolheu como centro geográfico desta trama. A cor e a agitação em Covent Garden convinham à ideia de cidade que Hitchcock queria mostrar.

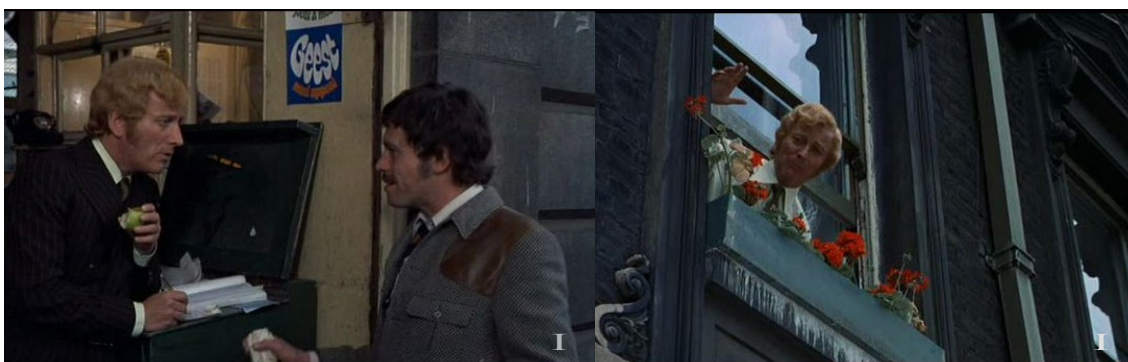
O mercado de fruta e legumes foi transferido para Nine Elms em 1973 por ter sido considerado impraticável permanecer em Covent Garden. Por este motivo, quando visitamos Covent Garden actualmente se torna difícil identificar as imagens que ficam do filme.

O contraste do modo como nos são apresentadas as duas personagens principais é notável. Richard Blaney, o homem falsamente acusado de ser o assassino, é-nos apresentado na primeira cena, através do reflexo de um espelho, num quarto escuro e apertado. A escolha de filmar o espaço, muito exíguo, através do reflexo do espelho, deve-se provavelmente ao facto de se tentar obter alguma profundidade espacial; ainda assim, sentimo-nos, fisicamente, demasiado próximos desta personagem. Esta situação torna-se constrangedora, já que, no momento imediatamente anterior, assistimos à descoberta do

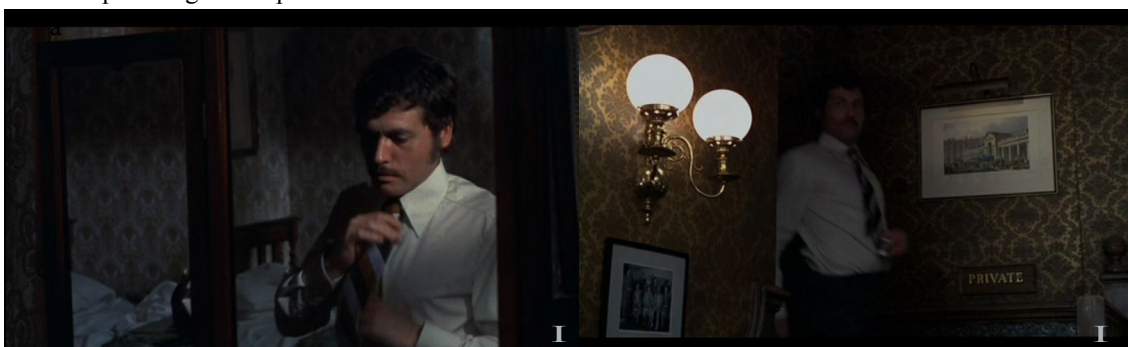


Imediatamente é indicado que a existência do assassino “da gravata” é o assunto em destaque em Londres

Depois de nos mostrar as imagens aéreas de Londres, Hitchcock introduz-nos na narrativa na agitada área de Covent Garden.



A personagem Bob Rusk, o assassino, é apresentado em espaços claros, agitados e coloridos, parecendo uma personagem simpática e afável.



A personagem Richard Blaney, o homem inocente, é apresentado em espaços fechados, escuros e claustrofóbicos, parecendo ser uma personagem agressiva e desagradável.

corpo de uma das vítimas de um assassino em série.

Bob Rusk, por sua vez, é-nos apresentado seguindo o percurso de Blaney, em pleno mercado aberto, rodeado de cor e agitação, numa situação em que nos sentimos imediatamente mais confortáveis.

Hitchcock gostava de explorar a falsa sensação de segurança. Por isso os momentos mais violentos se situam, de modo geral, em lugares onde normalmente nos sentiríamos



Agitação em Oxford Street e os típicos autocarros vermelhos Londrinos.



Blaney entra na passagem onde se situa o escritório de Brenda.



Imagem actual em Oxford Street em que podemos ver que a passagem foi tapada mas de facto existiu.

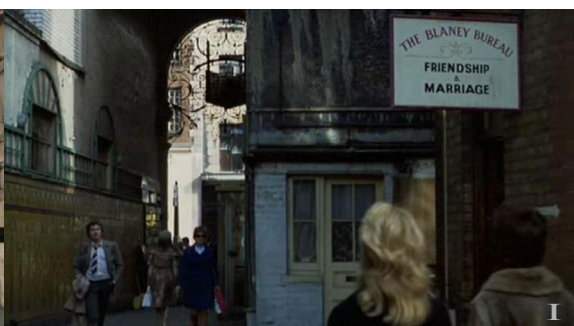


Imagem do filme em que é visível o arco adornado na entrada da passagem.

Outra zona extremamente famosa da cidade a ser mostrada, na sequência de Covent Garden, é a de Oxford Street, pois, mais do que uma simples rua, é uma parte emblemática da agitação londrina.

A identificação desta área deve-se a um plano de filmagem, onde é captada a placa com o nome da rua bem como o tráfego intenso dos carros e dos enormes autocarros vermelhos de dois andares.

Quando Blaney se dirige ao escritório que pertence à sua ex-mulher, vemos que se situa na entrada de um pátio interior ao qual temos acesso a partir de Oxford Street.

Analisando a rua hoje, é difícil perceber onde era esta entrada, visto que a encerraram na fachada.

No entanto, olhando para uma grade que remata um arco nesta fachada, reconhecemo-la como a grade que rematava o arco da entrada deste pátio. Assim, podemos perceber que, aqui, Hitchcock foi fiel à geografia da zona.

Enquanto Blaney e Babs são conduzidos num taxi até um hotel onde passarão a noite, detectamos outro tema recorrente Hitchcockiano: vemos Londres, as suas ruas e a sua



Depois do assassinato de Brenda Blaney, a cidade proporciona o desencontro entre as três personagens chave desta cena: o verdadeiro assassino, o inocente acusado, e a testemunha.



A exposição de Blaney e Babs, quando estão sentados num banco do parque, deixa o espectador tenso. Quando os vemos ser observados por uma mulher numa varanda, assumimos que correm risco de ser descobertos, esta é no entanto a esposa de um amigo do protagonista que o quer ajudar, agitação através do vidro traseiro do carro.

Hitchcock ao longo de todos os seus anos como realizador conseguiu dominar a forma como usava os espaços. Tendo sido um grande defensor da filmagem em estúdio, e tendo declarado em inúmeras ocasiões o quanto o preferia, é bastante impressionante como consegue usar diferentes elementos na cidade com a mesma mestria que usava os cenários criados por si.

Na cena em que Bob Rusk abandona o escritório onde acaba de assassinar Brenda Blaney, o desenho da área, os cruzamentos entre os dois caminhos, dentro deste beco interior, causam o maior momento de desencontros e mal-entendidos de todo o filme. Por pouco, Richard Blaney não vê Bob Rusk a abandonar o local e, por azarada coincidência, a assistente de Brenda entra no beco no momento em que Richard abandona o edifício. Por uma questão de timing e cruzamentos, estas pessoas criam um imenso equívoco. .

Por outro lado, na cena em que Blaney e Babs se encontram no parque e são abordados por um inesperado conhecimento de Richard que quer ajudá-los, sentimos uma enorme tensão ao percepcionarmos o quão expostos estão. Este sentimento é acentuado quando vemos que uma mulher os observa a partir de uma varanda. Imediatamente a seguir percebemos que esta é a mulher do amigo de Blaney, no entanto, a sensação de exposição

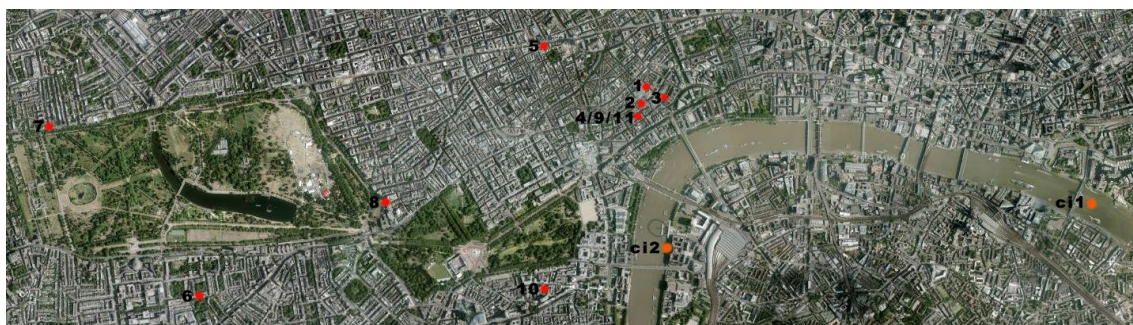
e perigo eminente não nos abandona enquanto espectadores.

Vários filmes de Hitchcock têm uma construção urbana extremamente colorida e cativante. *Frenzy* é um deles. Hitchcock tinha um claro fascínio por filmar cidades e gostava do poder que a câmara e a montagem lhe davam para criar as suas próprias construções urbanas. Muitas vezes a ideia da justaposição de determinados locais precedia os detalhes da história. E quando se notasse certas incoerências a nível geográfico nos seus filmes Hitchcock respondia: “a audiência vai onde eu os quiser levar e vão ficar muito satisfeitos com isso, asseguro-lhe”.

Hitchcock é bastante fiel à geografia de Londres em *Frenzy*, no entanto, não é possível ter a noção das distâncias.

Na cena inicial, a câmara sobrevoa o Tamisa e, assim que passa a London Tower Bridge, existe uma transição suave de planos, transmitindo-nos a sensação de que o local onde estão a discursar sobre a poluição e onde vemos a primeira vítima do assassinato em série é imediatamente após aquela ponte. No entanto, este foi o modo de Hitchcock começar o seu filme mostrando um dos pontos da paisagem londrina mais universalmente identificável – a Londres dos postais – e de seguida transportar-nos para um local mais próximo de onde começa a acção (ver pontos ci1 e ci2 na imagem aérea da cidade).

As cenas iniciais de *Frenzy* concentram-se muito na área de Covent Garden, e Oxford Street, onde se situa o escritório de Brenda Blaney, que se torna um ponto crucial e determinante na história. No entanto, no desenrolar da narrativa, e à medida que se torna decisivo que Richard Blaney fuja, ao seguir o seu percurso, afastamo-nos desta área inicial. Mesmo aqui, Hitchcock escolhe locais em torno de outro espaço emblemático londrino, o grande e conhecido Hyde Park. Em torno deste, vemos também, em alguns pontos, como por exemplo, no edifício onde vivem os Porters, uma arquitectura contemporânea que se distancia da arquitectura típica londrina que vemos no início do filme.



Os números representam a ordem pela qual cada lugar aparece no itinerário de *Frenzy* (vista aérea Londres)

1 Bow Street - Globe Pub

2 Mercado de Covent Garden

3 Catherine Street - Nell of Old Drury

4/9/11 Henrietta St, Covent Garden - Apartamento de Bob Rusk

5 119 Oxford Street, Escritório de Brenda

6 31 Ennismore Gardens Mews, apartamento de Brenda

7 129 Bayswater Rd, Hotel Coburg

8 22 Park Lane, apartamento dos Porters

10 8-10 Broadway, sede da Scotland Yard

Neste contraste entre o tradicional e o moderno, algum destaque vai para o edifício da New Scotland Yard. Esta é a sede central da Polícia Metropolitana de Londres. O nome deriva da sua antiga localização, na Great Scotland Yard, uma rua situada em Whitehall. Desde 1967, a sede da New Scotland Yard está localizada na região administrativa de Westminster, perto do Palácio de Westminster, onde estão instaladas as duas Câmaras do Parlamento do Reino Unido. A presente New Scotland Yard foi construída como parte da reabilitação da área abrangente a Victoria Street, que começou durante o final dos anos cinquenta, após a Segunda Guerra Mundial.

Apesar da sua arquitectura simples, não é uma estrutura anónima. É famosa por muitas razões e notória como pano de fundo de muitos escândalos. Não se pode separar facilmente a sua imagem das histórias a si associadas. Hitchcock escolheu focar a entrada deste edifício, um edifício contemporâneo, identificável, e ainda assim já ligado a tantas histórias polémicas e controversas.

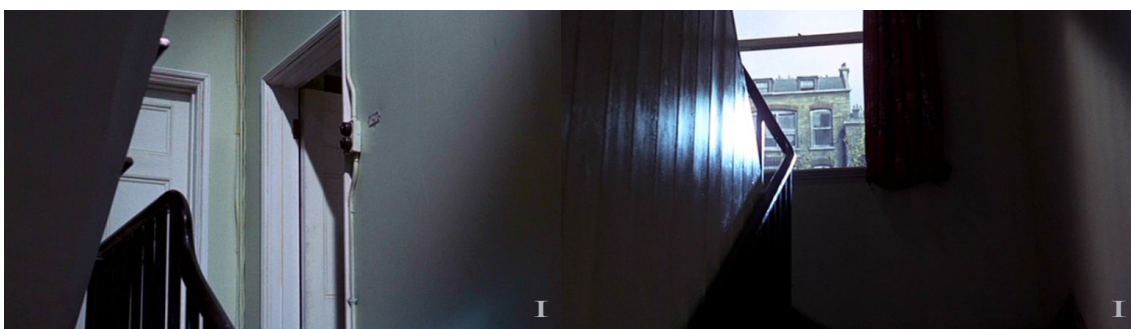
Hitchcock, geralmente, evitava representações demasiado gráficas e explícitas de violência, preferindo criar suspense, choque e até mesmo terror com o poder da sugestão que a câmara e as técnicas de edição lhe permitem.

A cena de violação de Brenda Blaney entra em claro contraste com aquilo a que nos habituamos com Hitchcock, sendo a mais explicitamente violenta de qualquer dos seus filmes.

Esta cena, no entanto, vai contribuir para tornar uma sequência posterior ainda mais tensa e inquietante. Quando Rusk oferece a sua ajuda a Babs, ficamos tensos por sabermos quem ele é. Este conhecimento, ainda assim, torna-nos espectadores impotentes, à espera do inevitável. Hitchcock, no entanto, filma esta cena de uma forma muito peculiar e desconcertante. Vemos Babs aparentemente confortável, sentindo-se em segurança enquanto sobem as escadas que levam ao apartamento de Rusk. A tensão cresce à medida que a câmara filma de frente Babs enquanto esta sobe, seguida do olhar atento de Rusk. Quando este conduz Babs ao interior do seu apartamento e diz “é justamente o meu tipo de mulher”, percebemos o carácter compulsivo do assassino. Quando os observamos desaparecer ao entrarem no apartamento e a porta se fecha, Hitchcock lentamente afasta-nos do local do crime. A câmara move-se, para trás, numa perturbadora lentidão, descendo as escadas, passando o corredor deserto, saindo para a rua agitada. Aqui, as pessoas que lidam com as suas vidas e os seus negócios estão completamente ignorantes do crime horrendo que está a ser cometido num apartamento tão próximo. Este movimento em retaguarda torna esta cena ainda mais inquietante para o espectador, fazendo-o sentir completamente impotente face a esta violência tirando-lhe mesmo a escolha daquilo a



Babs sobe a escada do edifício de Bob Rusk, inconsciente do perigo que corre.



A porta do apartamento de Bob Rusk fecha-se e a câmara regride no espaço, não nos permitindo continuar a observar a cena.



A câmara afasta-se lentamente do edifício e posiciona-nos novamente na rua agitada junto a Covent Garden.

que irá assistir.

Hitchcock procura mostrar uma expressão assustadora de desolação espiritual, evocando a atmosfera de uma sociedade insensível.

Temos o movimento quase oposto quando Blaney foge da prisão e se dirige ao apartamento de Rusk para matá-lo. A câmara segue a sua subida lenta das escadas, com uma mão no corrimão, a outra segurando um pé de cabra e os seus pés movendo-se silenciosamente nos degraus. Uma cena que nos deixa em suspenso, enquanto nos questionamos sobre o que irá encontrar Blaney ao entrar no apartamento e se o Inspector da Scotland Yard conseguirá chegar a tempo de impedir esta personagem de se tornar



Na primeira imagem vemos a forma como Hitchcock opta por filmar o momento em que Richard Blaney está preso, numa cela. A visão superior das quatro paredes, aprisionando o protagonista, aumentam a sensação de enclausuramento e claustrofobia



Cena contrária ao do ataque de Babs, Blaney sobe lentamente as escadas até ao apartamento do assassino.



Na cena final, voltamos ao apartamento de Bob Rusk, onde este é confrontado por Richard e pelo inspetor da Scotland Yard.

realmente num assassino.

Frenzy é um filme onde constantemente mudamos de cenário. Como espectadores sentimos o desconforto de não existir nenhum espaço que seja percepcionado como seguro. Hitchcock usa esta contínua sensação de deslocação para inquietar ainda mais o espectador. Estamos em fuga, sem tecto, desprotegidos como Richard Blaney. O mais irónico é que quem é verdadeiramente atacado é-o em sítios resguardados, espaços interiores onde as vítimas normalmente se sentiriam seguras.

Existe ao longo da película uma certa progressão dos espaços mais tradicionais, para zonas da cidade que foram reconstruídas e mostram uma arquitectura menos iconográfica. Porém, no fim, voltamos sempre ao local onde tudo começou, a Covent Garden, ao “covil” do assassino.

Imagens **I** *Still-shots* recolhidos directamente do respectivo filme

Imagem **II** obtida a partir de google.maps.com (6/01/2012 às 19:00)

CONCLUSÃO

“Os cenários, evidentemente, entram no plano preliminar. Geralmente, tenho uma ideia bastante clara do que quero criar. Eu era um estudante de arte antes de me dedicar ao cinema. Às vezes acho que até penso nos cenários antes de pensar em qualquer outra coisa.”

Alfred Hitchcock, *Direction* (1937)

Ver um filme de Hitchcock no contexto de 2012 implica uma cultura cinematográfica completamente distinta daquela que tínhamos nos anos 40 e 50. Os filmes de Hitchcock introduziram nesta cultura elementos que nos parecem tão inerentes ao cinema em si como se tivesse assim sido desde os primórdios da sétima arte. Quando vemos filmes como *Psycho* ou *Suspicion* provavelmente pensamos que não são filmes verdadeiramente assustadores. As películas de terror tornaram-se com o passar dos anos mais gráficas e brutais, retirando subtileza e puro suspense ao género. Porém, não quero com isto dizer que Hitchcock fosse um realizador de cinema de terror por excelência. A atmosfera a que mais foi associado, de facto, foi o suspense, mas na verdade Hitchcock era sobretudo um realizador que primava na mestria da execução técnica, e que quis usar os seus filmes para reflectir sobre a mente humana.

Alfred Hitchcock nunca limitava os seus filmes a um único género. É evidente o seu fascínio pelo crime, por mistérios, por mal-entendidos, por misteriosas mulheres em perigo, e por tensões extremas no seio familiar. Ainda assim os seus filmes têm invariavelmente uma nota de humor. Um dos motivos pelos quais Hitchcock não dispensava o humor nas suas películas, era o gosto em dissimular e subverter os momentos de medo e tensão. O realizador mais do que tudo gostava da ironia que criava em certas situações, sobretudo através dessa mesma subversão de momentos de tensão e também na subversão de certos espaços ou simples elementos arquitectónicos: casas que em vez de refúgios são prisões, janelas que em vez de permitirem a entrada da luz, permitem a entrada do perigo, portas que em vez de conferirem a tão desejada privacidade das pessoas, permitem a privacidade dos assassinos quando estes estão a cometer um crime, etc.

Os cenários hitchcockianos nunca são um mero pano de fundo, mas um princípio activo que determina o curso da acção e marca o destino das personagens. Alguns dos segmentos mais significativos dos filmes de Hitchcock deixam impresso na nossa memória a imagem de uma configuração que é uma parte substancial da história, como o pátio em *Rear Window* ou a cidade de Bodega Bay em *The Birds*. Não importa se esses lugares são reais ou cenários construídos em estúdio, o que é importante é que não surgem simplesmente como resultado da imaginação do autor, mas devido a parâmetros objectivos. São lugares, portanto, que podem ser descritos com precisão e que o espectador consegue reconstruir na sua cabeça através da memória. Nos filmes em que isto não acontece, ou seja, os cenários em que o cineasta recorre à chamada “geografia criativa”, correspondem a narrativas em que Hitchcock pretende que nos percamos com as personagens principais, como por exemplo em *Rebecca*. Manderley é para nós e mesmo para a protagonista uma mansão cuja organização espacial é difícil de compreender, mas, a verdade é que neste filme, esta confusão é perfeitamente adequada.

Também me parece crucial demarcar que o cinema de Hitchcock está longe de ser apenas “Hitchcock”. O cineasta era rigoroso e supervisionava o trabalho de todos os seus colaboradores, mas também lhes dava liberdade criativa suficiente para que a mestria do seu cinema não se possa simplesmente atribuir a ele. Hitchcock transforma-se quase num nome de uma marca, a marca dos seus filmes, com toda a equipa que lhe é inerente.

FILMOGRAFIA

The Pleasure Garden (1925)

Produzido por: Michael Balcon e Erich Pommer para Gainsborough e Münchener Lichtspielkunst;
Direcção artística: Ludwig Reiber.

The Mountain Eagle (1926)

Produzido por: Michael Balcon para Gainsborough e Münchener Lichtspielkunst;
Direcção artística: Willy Reiber, Ludwig Reiber.

The Lodger: A Story of the London Fog (1926)

Produzido por: Michael Balcon e Carlyle Blackwell para Gainsborough;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold, Bertram Evans.

Downhill (1927)

Produzido por: C. M. Woolf e Michael Balcon para Gainsborough;
Direcção artística: Bertram Evans.

The Ring ((1927)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold.

Easy Virtue (1927)

Produzido por: C. M. Woolf & Michael Balcon para Gainsborough;
Direcção artística: Clifford Pember.

The Farmer's Wife (1928)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold.

Champagne (1928)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold.
Set Designer: Michael Powell.

The Manxman (1929)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold.

Blackmail (1929)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;
Direcção artística: C. Wilfred Arnold, Norman Arnold.

Juno and the Paycock (1930)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;

Direcção artística: James Marchant, Norman Arnold.

Elstree Calling (1930)

Realizado por: Alfred Hitchcock; André Charlot, Jack Hulbert, e Paul Murray;

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures.

Murder (1930)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;

Direcção artística: John F. Mead, Peter Proud.

The Skin Game (1931)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;

Direcção artística: J. B. Maxwell.

Rich and Strange (1932)

Produzido por: John Maxwell para British International Pictures;

Direcção artística: C. Wilfred Arnold.

Number Seventeen (1932)

Produzido por: Leon M. Lion e John Maxwell British International Pictures;

Direcção artística: C. Wilfred Arnold.

Waltzes from Vienna (1933)

Produzido por: Thomas Charles Arnold para Tom Arnold Productions /Gaumont-British;

Direcção artística: Alfred Junge, Oscar Werndorff;

Assistente de direcção artística: Peter Proud.

The Man Who Knew Too Much (1934)

Produzido por: Michael Balcon e Ivor Montagu para Gaumont-British;

Direcção artística: Alfred Junge, Peter Proud.

The 39 Steps (1935)

Produzido por: Michael Balcon e Ivor Montagu para Gaumont-British;

Direcção artística: Albert Jullion e Oscar Werndorff;

Secret Agent (1936)

Produzido por: Michael Balcon e Ivor Montagu para Gaumont-British;

Direcção artística: Oscar Werndorff;

Decoração do Set: Albert Jullion.

Sabotage (1936)

Produzido por: Michael Balcon e Ivor Montagu para Gaumont-British;

Direcção artística: Oscar Werndorff;

Decoração do Set: Albert Jullion.

Young and Innocent (1937)

Produzido por: Edward Black para Gaumont-British

Direcção artística: Alfred Junge.

The Lady Vanishes (1938)

Produzido por: Edward Black para Gaumont-British;

Settings: Alex Vetchinsky;

Assistant Set Design: Maurice Carter, Albert Jullion.

Jamaica Inn (1939)

Produzido por: Erich Pommer e Charles Laughton para Mayflower Pictures;

Settings: Thomas N. Morahan;

Assistente de Direcção Artística: John Hoesli.

Rebecca (1940)

Produzido por: David O. Selznick para Selznik International Pictures;

Direcção artística: Lyle Wheeler.

Foreign Correspondent (1940)

Produzido por: Walter Wanger para Walter Wanger Productions – United Artists;

Direcção artística: Alexander Golitzen.

Mr. And Mrs. Smith (1941)

Produzido por: Harry E. Edington para RKO;

Direcção artística: Van Nest Polglase, Albert S. D'Agostino.

Suspicion (1941)

Produzido por: : Harry E. Edington para RKO;

Direcção artística: Van Nest Polglase.

Saboteur (1942)

Produzido por: Jack H. Skirball para Frank Lloyd Productions – Universal;

Direcção artística: Jack Otterson.

Shadow of a Doubt (1943)

Produzido por: Jack H. Skirball para Universal – Skirball Productions;

Direcção artística: John B. Goodman.

Lifeboat (1943)

Produzido por: Kenneth MacGowan para Twentieth – Century Fox

Direcção artística: James Basevi, Maurice Ransford.

Bon Voyage (1944)

Produzido by the British Ministry of Information para Phoenix Films

Aventure Malgache (1944)

Produzido by the British Ministry of Information para Phoenix Films

Spellbound (1945)

Produzido por David O. Selznick para Selznick International Pictures

Direcção artística: James Basevi

Notorious (1946)

Produzido por Alfred Hitchcock para RKO

Direcção artística: Carroll Clark, Albert S. D'Agostino

The Paradine Case (1947)

Produzido por David O. Selznick para Selznick International Pictures

Direcção artística: Thomas Morahan

Rope (1948)

Produzido por Alfred Hitchcock & Sidney Bernstein para Transatlantic Pictures

Direcção artística: Perry Ferguson

Under Capricorn (1949)

Produzido por Alfred Hitchcock & Sidney Bernstein para Transatlantic Pictures

Stage Fright (1950)

Produzido por Alfred Hitchcock para Warner Brothers

Direcção artística: Terence Verity

Strangers on a Train (1951)

Produzido por Alfred Hitchcock para Warner Brothers

Direcção artística: Edward S. Haworth

I Confess (1952)

Produzido por Alfred Hitchcock para Warner Brothers

Direcção artística: Edward S. Haworth

Dial M for Murder (1954)

Produzido por Alfred Hitchcock para Warner Brothers

Direcção artística: Edward Carrere

Rear Window (1954)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount

Direcção artística: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson

To Catch a Thief (1955)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount

Direcção artística: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson

The Trouble with Harry (1956)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount

Direcção artística: Hal Pereira, John Goodman

The Man Who Knew Too Much (1956)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount

Direcção artística: Hal Pereira, Henry Bumstead

The Wrong Man (1957)

Produzido por Alfred Hitchcock para Warner Brothers

Direcção artística: Paul Sylbert

Vertigo (1958)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount

Direcção artística: Hal Pereira, Henry Bumstead

North by Northwest (1959)

Produzido por Alfred Hitchcock para Metro-Goldwin-Mayer

Direcção artística: William A. Horning, Merrill Pye

Psycho (1960)

Produzido por Alfred Hitchcock para Paramount-Shamley Productions

Direcção artística: Joseph Hurley, Robert Clatworthy

The Birds (1963)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

Marnie (1964)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

Torn Curtain (1966)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

Direcção artística: Frank Arrigo

Topaz (1969)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

Frenzy (1972)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

Direcção artística: Bob Laing

Family Plot (1976)

Produzido por Alfred Hitchcock para Universal

BIBLIOGRAFIA

- Affron & Affron, *Sets in Motion* (Rutgers University Press)
- Auiler, Dan; *Hitchcocks Notebooks: an authorized and illustrated look inside the creative mind of Alfred Hitchcock* (HarperCollins Canada 2001)
- Auiler, Dan; *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic* (St. Martin's Griffin 2000)
- A.Harris, Robert, S. Lasky, Michael; *Hitchcock* (Henry Veyrier)
- Aumont, Jacques; *Cinema e a Encenação* (Texto e Grafia)
- Auzel, Dominique; *Alfred Hitchcock* (Milan)
- Bachelard, Gaston; *La Poétique de l'Espace* ; (Presses Universitaires de France)
- Bellour, Raymond; *L'analyse du film* (Calmann-Lévy)
- Bergfelder, Tim, Harris, Sue, Street, Sarah; *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema* (Amsterdam University Press)
- Belton, John; *Alfred Hitchcock's Rear Window* (Cambridge Film Handbooks)
- Cohen, *Alfred Hitchcock: The Legacy of Victorianism* (The University Press of Kentucky)
- Decobert, Lydie; *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock* (Nathan)
- Deutelbaum, Marshall e Poague, Leland; *A Hitchcock Reader* (Wiley-Blackwell)
- Duncan, Paul; *Alfred Hitchcock* (Taschen)
- Foery, Raymond; *Alfred Hitchcock's Frenzy: The Last Masterpiece* (Scarecrow Press)
- Gardies, René; *Compreender o Cinema e as Imagens* (Texto e Grafia)
- Jacobs, Steven; *The Wrong House, The Architecture of Alfred Hitchcock*, (010 Publishers, Rotterdam, 2007)
- J. Yanal, Robert; *Hitchcock as Philosopher* (McFarland)

- Krohn, Bill; Masters of Cinema, *Alfred Hitchcock* (Cahiers du Cinema)
- Lamster ; *Architecture and Film* (Mark)
- Lefebvre, Martin ; *Psycho : de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature* (Harmattan Inc)
- Montcoffé, Francis ; *Fenêtre sur cour, Alfred Hitchcock : étude critique* (Nathan)
- Neumann, Dietrich; *Film Architecture, from Metropolis to Blade Runner* (Prestel Munich New York)
- Pallasmaa, Juhani ; *The architecture of image : existencial space in cinema* (Rakennustieto)
- Rebello, Stephen; *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*
- Rosa; *Burning Down the House: Modern Homes in the Movies*
- Roig, Manuel García e Arís, Carlos Martí; *La Arquitectura del Cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, (Fund. Caja de Arquitectos)
- Rykwert, *One Way of Thinking About a House*, (Routledge)
- Simond, Clotilde; *Cinéma et Architecture: la relève d'art* (Aléas)
- Spoto, Donald; *The Art of Alfred Hitchcock, Fifty years of his films* (Fourth Estate Ltd; 2nd Revised edition 1992)
- Stein, *Filmography of Art Directors and Production Designers*
- Truffaut, François; *Hitchcock Truffaut* (Simon and Schuster Paperback)
- Turner, George; *Du Maurier + Selznick + Hitchcock = Rebecca*
- Villien, Bruno ; *Hitchcock* (Rivages)
- W. Smith, Joseph; *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker* (McFarland)
- Zizek, Slavoj; *Everything You Always Wanted to Know about Lacan, but Were Afraid to Ask* (Verso)
- Zizek, Slavoj; *The Pervert's Guide to Cinema*.

Agradecimentos:

Ao orientador desta prova de dissertação - o arquitecto Luís Urbano.

A Isabel Pinto, Jorge Pinto, Bruno Pinto, Raquel Cardoso, Joana Cardoso, Ana Resende, David Pinheiro Silva e Daniel Reifferscheid - pelo apoio e por me terem fornecido material de estudo.

Ao Professor Mestre Abílio da Fonseca, que numa longa conversa informal me ajudou a escolher o objecto de estudo desta prova de dissertação.

